# DAS KUNSTWERK

3 -1 ERSTES HEFT
1949






## KUNST DER RENAISSANCE

WOLDEMAR KLEIN VERLAG · BADEN-BADEN

# DAS KUNSTWERK

SCHRIFTLEITUNG: LEOPOLD ZAHN

HEFT 1

*Inhalt*

Leopold Zahn: Melozzo da Forli . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 5
André Malraux: Kunst und Reproduktion . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 8
Hippolyte Taine: Michelangelo . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 19
Marie Luise Kaschnitz: Betrachtungen zum Deckengemälde der Capella Sistina . . . . 22
Wilhelm Worringer: Jean Foucquet und Piero della Francesca . . . . . . . . . . 24
Georg Poensgen: Holland zwischen Kindheitserinnerungen und Kunstgeschichte . . . 31
Kurt Gerstenberg: Die italienische Landschaftskunst der Renaissance . . . . . . . 39
Harmonie oder Dissonanz? Prinzipielles zu den neuen Kölner Domtüren . . . . . 48
Leopold Zahn: Georges Braque in Freiburg . . . . . . . . . . . . . . . . 50
Aus dem Notizbuch der Redaktion . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 52

Umschlagbild: Domenico Veneziano, Verkündigung

*Fotonachweis:*

S. 13 Dr. Lamb; S. 19 u. 21 Walter Hege; S. 47 P. Fiorentini; S. 49 Peter Fischer
Foto Veneziano: Fitzwilliam Museum, Cambridge

*Das zweite Heft des neuen Jahrgangs ist gewidmet dem Thema:*

## „KUNST UND KUNSTTHEORIE"

Dem Künstler, der sich über das Wesen seiner Kunst Rechenschaft zu geben versucht, wird gerne entgegengehalten: „Bilde, Künstler, rede nicht!" Sind die landläufigen Widerstände gegen die Kunsttheorie gerechtfertigt? Stiftet die Kunsttheorie wirklich Schaden im Bereich des Kunstschaffens? Wann und warum entstand die Kunsttheorie? Wer sind ihre Urheber und Vertreter? Welche Erkenntnis verdanken wir der Kunsttheorie? Die Beiträge in unserem nächsten Heft versuchen darauf Antwort zu geben. Der einleitende Aufsatz „Von Albrecht Dürer bis Paul Klee" überblickt 500 Jahre deutscher Kunsttheorie. Ein gedankenvolles Essay von Hugo Fischer behandelt Leonardo. Max Steck untersucht die Beziehungen zwischen Mathematik und Kunst. Hans Eckstein schreibt über den Kunsttheoretiker Konrad Fiedler. Der Wiener Kunsthistoriker Petrasch vergleicht in seinem Aufsatz „Picasso — entlarvt" die gegenständliche und kubistische Fassung des Guitarrenspielers usw. Farbtafeln und Schwarzweißabbildungen unterstützen die Ausführungen.

VERLAG WOLDEMAR KLEIN · BADEN-BADEN

# DAS KUNSTWERK

EINE MONATSSCHRIFT

ÜBER ALLE GEBIETE DER BILDENDEN KUNST



3. JAHR HEFT 1 1949



# MELOZZO DA FORLI

## DER MALER DER MUSIZIERENDEN ENGEL

Nicht über seinem Leben, aber über seinem Nachruhm stand ein Unstern. Von den Zeitgenossen hoch gefeiert, gehörte er bald nach seinem Tode zu den Vergessenen. Die Flüchtigkeit, mit der ihn Vasari in seinen Lebensbeschreibungen der italienischen Maler erwähnt, ist eine der Hauptursachen gewesen, warum die Nachwelt sich Melozzos nicht mehr erinnerte. Woraus Kunstschriftsteller den Trost schöpfen können, daß ihr Wirken nicht ganz ohne Bedeutung ist. Vasari war ein Florentiner Lokalpatriot, der allem, was außerhalb der toskanischen Gemarken in der Kunst geschaffen wurde, nur geringe Beachtung widmete. Nun war Melozzo da Forli in der Romagna geboren, die durch den appeninischen Gebirgszug von der Toskana getrennt ist, und keines seiner Werke befand sich in Florenz. In der ersten Auflage der „Viten" ist Melozzo gar nicht, in der zweiten nur unzulänglich erwähnt. Dazu kam, daß sich nur wenige seiner Werke unversehrt erhalten haben; das meiste ist bruchstückweise auf uns gekommen. Eine seiner Hauptschöpfungen, das Bibliotheksfresko aus der alten biblioteca latina, seit Leo XIII. in der vatikanischen Galerie, wurde lange Zeit hindurch dem Piero della Francesca zugeschrieben. Die Malereien in der Schatzkapelle des Marienheiligtums in Loreto befinden sich abseits der großen Kunstzentren.

Da urkundliche Quellen für Melozzo nur spärlich fließen, sind wir auch heute noch über sein Leben schlecht unterrichtet. Nicht einmal sein genaues Geburtsdatum steht fest, nur das Jahr — 1438 — ist uns überliefert. Von seinem zerstörten Grab (in der Dreifaltigkeitskirche in Forli) hat sich nur die gutbeglaubigte Inschrift erhalten, der zufolge Melozzo am 8. Februar 1494 gestorben ist, im Alter von 56 Jahren und fünf Monaten.

So ungewiß sein Lehrgang ist, so sicher darf man doch annehmen, daß er auf der Wanderschaft dem Piero della Francesca begegnete, wahrscheinlich in Arezzo, als Meister Piero seine herrlichen Fresken in der Chorkapelle von San Francesco malte, jene Wunderwerke an Geheimnis und Größe, denen im 15. Jahrhundert nichts verglichen werden kann, es sei denn die Fresken, die Melozzo gemalt hat. La divina perspettiva, die göttliche Perspektive, über die Piero della Francesca ein Buch geschrieben hat, ist ihm und auch Melozzo mehr gewesen als eine profane Wissenschaft, mehr als ein Mittel, die Naturwiedergabe glaubhafter zu machen, nämlich ein Schlüssel, der den Zugang öffnet zu den Geheimnissen Gottes.

Urkundlich verbürgt ist eine Zahlung, die Melozzo am 15. Januar 1477 von dem päpstlichen Bibliothekar Platina für das Gold zu dem Bild in der Biblioteca latina erhalten hat — demnach arbeitete der Künstler damals schon in Rom; im darauffolgenden Jahr — am 14. Dezember 1478 — erscheint sein Name unter den Satzungen der compagnia di S. Luca, einer römischen Malerzunft, — demnach muß er damals schon ein großes Ansehen genossen haben. Das Bibliotheksfresko, heute auf Leinwand übertragen, stellt Papst Sixtus IV., den Erbauer der Sixtinischen Kapelle, dar, umgeben von den Seinigen, wie er Platina zum ersten Präfekten der eben gegründeten vatikanischen Büchersammlung ernennt. Es ist ein Gruppenbild ohne eigentliche Handlung, in der Art der Mantegna. Unter den Dargestellten zieht außer dem energisch gütigen Papst vor allem sein Neffe, Kardinal Giuliano della Rovere unsere Aufmerksamkeit auf sich. Mit Sixtus IV. war ein kunstfreudiger Papst auf Petri Stuhl gestiegen, den besonders die Nähe des Jubeljahres zu künstlerischen Unternehmungen anspornte. Seine Nepoten taten es ihm gleich. Wahrscheinlich im Auftrage des Kardinals Giuliano della Rovere hat Melozzo die Tribuna der Apostelkirche ausgemalt; es ist das einzige Werk, das Vasari beschrieben hat, wobei er an dem gen Himmel auffahrenden Christus rühmt, er sei so schön verkürzt, daß er die Decke zu durchbohren scheine; gleicherweise verhalte es sich auch mit den Engeln, die mit zwei verschiedenen Bewegungen durch das Luftgefilde schweifen. Bei der Erweiterung der Kirche 1708 wurden die Malereien zerstört und nur Fragmente durch das Eingreifen Klemens' XI. gerettet, „arme Fragmente eines wunderherrlichen Ganzen" (Jakob



*Benedetto Bonfigli, Engel mit Rosen*

Burckhardt), die sich heute in der vatikanischen Galerie befinden. Unter ihnen haben die musizierenden Engel — heute acht an der Zahl — die abendländische Vorstellung von den Engeln nachhaltig beeinflußt. Die schönen, löwenstarken Jugendgestalten mit den goldblonden Haarmähnen ragen „hoch über alles Irdische hinaus" — es sind Geschöpfe eines echten Renaissancehimmels, als dessen vorzüglichstes Attribut die Schönheit genannt werden muß.

Eine persönliche Erwähnung in der Reimchronik Giovanni Santis, des Vaters Raffaels, spricht für den Aufenthalt M. S. Todis in Urbino, wo er von dem Niederländer Justus van Gent wertvolle Anregungen empfing. Umstritten ist der Anteil Melozzos an den Gewölbemalereien in der Capella di Tresoro (Sakrestia S. Marco) in Loreto. Dieser hochberühmte Wallfahrtsort, gelegen an der Ostküste der Halbinsel, gewissermaßen ein sakraler Vorposten gegen den damals auch Italien bedrohenden Islam — am 21. August 1480 erstürmten die Türken sogar die blühende Stadt Otranto und töteten dabei, wie gemeldet wird, zehntausend Christen —, dieses Marienheiligtum an der Adria mußte gerade damals dem Papste und der gesamten Christenheit besonders teuer sein. Einem Schwestersohn des Papstes, Girolamo Basso della Rovere, verdankte die Wallfahrtskirche in Loreto auch ihre Vollendung. Ihr burgartiges Aussehen deutet auf die damalige Türkengefahr hin. Ob die Gewölbemalereien in den acht Feldern der Scheinkuppel von Melozzos Hand stammen, wird, wie gesagt, angezweifelt. Die Kunstgelehrten Berenson und Venturi neigen zu der Annahme, daß nur der Entwurf von Melozzo herrühre, die Ausführung aber von seinem Schüler Marco Palmezzano. In der Pinakothek von Forli befindet sich heute der „Pestapepe", den Melozzo ursprünglich über der Tür einer Apotheke gemalt hat. Von Piero della Francesca eingeführt in die mathematisch-konstruktive Geheimlehre der Perspektive und in das Mysterium des Helldunkels, besaß Melozzo eine souveräne Herrschaft über den Raum, wie vor ihm kein anderer Meister, auch nicht Mantegna. Erst in Correggio findet er einen kongenialen Fortsetzer. Somit rückt er in der Entwicklungsgeschichte der Kunst an eine hervorragende Stelle: die illusionistische Raumerweiterung der Barockmalerei hat nicht nur Correggio, sondern auch Melozzo zur Voraussetzung. *L. Z.*



MELOZZO DA FORLI, ENGEL IM GEWÖLK



MELOZZO DA FORLI, PESTAPEPE



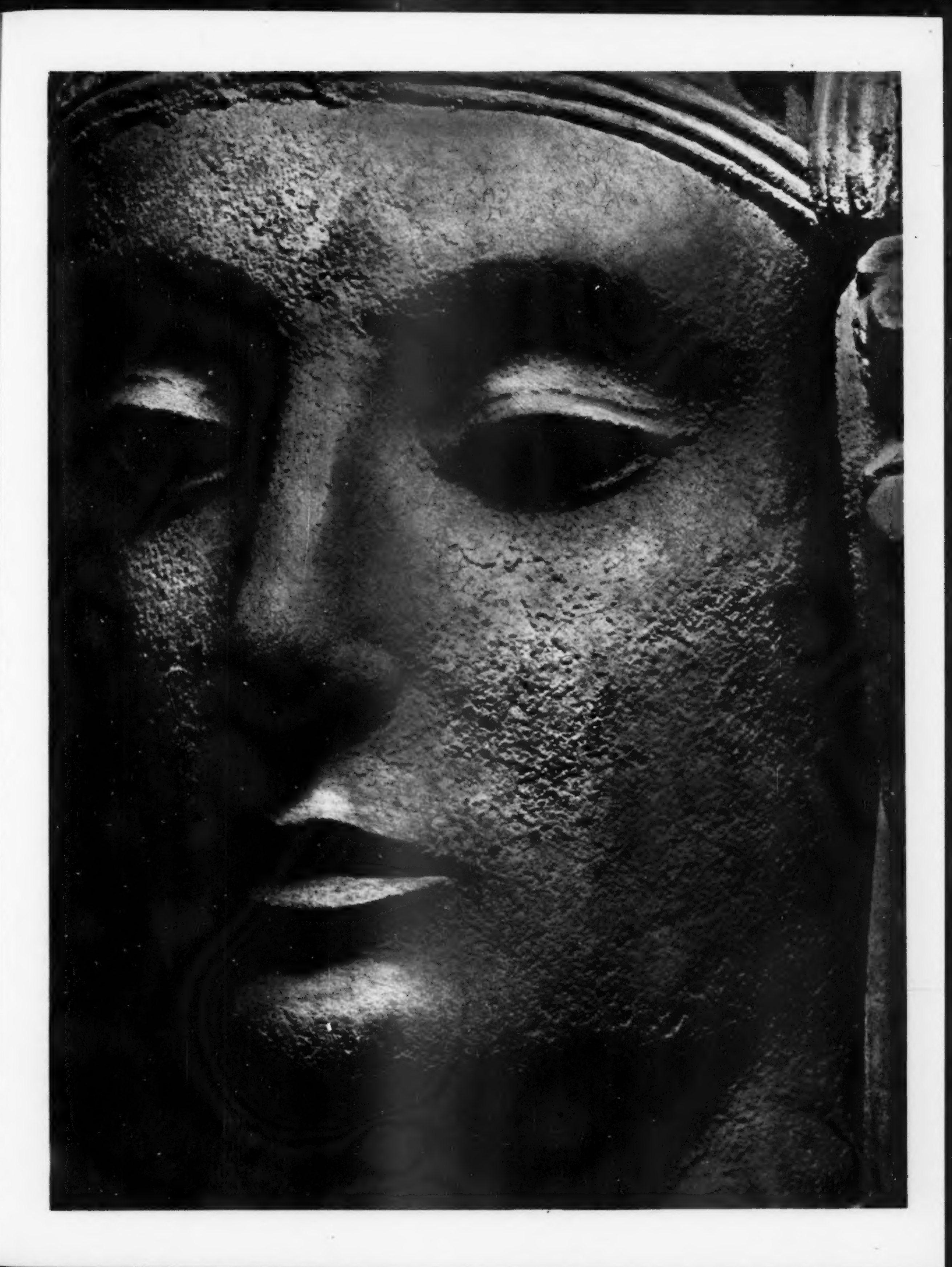
ANDRÉ MALRAUX

# KUNST UND REPRODUKTION

Die Infragestellung der Kunst seit dem 19. Jahrhundert, das Ende jeglicher imperativen Ästhetik haben das Vorurteil der Ungeschicklichkeit zerstört. Die Verachtung des 17. Jahrhunderts für die gotische Kunst beruhte nicht auf einem klaren Widerstreit von Werten, sondern darauf, daß die gotische Statue damals nicht für das angesehen wurde, was sie ist, sondern für einen Fehlschlag; man glaubte, daß sie eigentlich etwas anderes sein sollte: man besaß das Vorurteil zu glauben, der gotische Bildhauer habe gewünscht, eine klassische Statue zu verfertigen; und daß es ihm deshalb mißlungen sei, weil er es nicht gekonnt habe. Der wunderliche Gedanke, die Vorbilder seien unnachahmbar geworden oder verlorengegangen (obwohl das 11. Jahrhundert die Antike im Süden Frankreichs kopierte, obwohl der Wille Friedrichs II. genügte, die römische Kunst wiedererstehen zu lassen, obwohl italienische Künstler täglich an der Trajanssäule vorbeigingen) — dieser wunderliche Gedanke wurde nur deshalb akzeptiert, weil der idealisierte Naturalismus tatsächlich eine Folge von Entdeckungen herbeigeführt hatte und niemand vermutete, daß die Bemühungen darum den gotischen Künstlern gleichgültig gewesen waren. Das ‚Enlevez moi ces magots!' (‚Weg mit den Götzen!') Ludwigs XIV. gilt auch für Notre Dame. Die gleiche Einstellung ließ es zu, daß zu Anfang des 19. Jahrhunderts das Ladenschild von Gersaint (Watteau) zerschnitten wurde; und ermög-



*Abbildungen: Ibero-phönizisch, Dame d'Elché; rechts Ausschnitt*







lichte den Goncourts, ihre Fragonards bei den Trödlern aufzustöbern. Ein toter Stil ist ein Stil, den man nur noch durch das definiert, was er nicht ist, ein Stil, der nur noch negativ gefühlt wird.

Nun werden aber die vereinzelten Werke eines ungenügend bekannten Stils immer negativ empfunden, wenn er nicht als ein plötzlich entdeckter Vorläufer auftaucht (wie die Negerkunst zur Zeit Picassos). Für wieviel Jahrhunderte hat diese Negerkunst nicht als eine Kunst von Bildnern gegolten, die nicht zu zeichnen verstanden! Und ebenso wie die Fetische traten die archaischen Griechen, die Skulpturen des Nils und Euphrats zuerst vereinzelt in den Gesichtskreis unserer Kultur. Isolierte Kunstwerke, Kunstwerkgruppen, selbst Statuen einer Kathedrale mußten sich erst in die künstlerische Empfindungswelt einschleichen, die sie entdeckte, in eine Körperschaft von Meisterwerken, die zusammenhängender, rebellischer und ausgedehnter war als die der literarischen Meisterwerke. Das ägyptische Meisterwerk wurde in dem Maße bewundert wie es sich — so spitzfindig es auch geschah — mit der Mittelmeertradition in Übereinstimmung bringen ließ; wir hingegen bewundern es in dem Maße, wie es sich von ihr entfernt. Nur die traditionellen Werke wurden nebeneinander gestellt, geordnet, reproduziert, die anderen verloren sich in einem Durcheinander, aus dem einige glückliche Zufälle und einige Dekadenzexemplare hervorragten. Daher die Geneigtheit des Kunstliebhabers, die Idee einer Dekadenz zu akzeptieren, sie durch das zu definieren, wessen sie beraubt wurde. Ein Album barocker Kunst ist eine Auferstehung, weil es das barocke Werk seiner Beziehung zur Klassik entreißt, weil es etwas anderes aus ihm macht als eine wollüstige und dramatisierte Klassik.

Wie eine stufenweise Folge von der Gotik zur Klassik geführt zu haben schien, gab es eine andere Stufenfolge in gegenläufiger Richtung, die zur Wiederentdeckung der Gotik geführt hat. Was das ausgehende 18. Jahrhundert und die Romantik wiederentdeckt haben, war vorerst weder Chartres noch die feierliche Herbheit der Romanik, sondern Notre Dame in Paris. Jede Auferstehung in der Kunst beginnt ‚unten'. Die Reproduktion befreit uns von dieser behutsamen Wiedereroberung, indem sie die Masse der Werke gleichzeitig darbietet und uns einen Stil en



*Abbildungen: Sumerisch (um 3000 v. Chr.) Fruchtbarkeit; links Ausschnitt*

bloc vor Augen führt wie einen Künstler; dadurch zwingt sie diesen wie jenen, ‚positiv' zu werden, sich auf seine spezifischen Merkmale zu gründen. Das neue Meisterwerk wird durch seine Familie definiert, nicht durch seine Rivalen.

Und wie die Reproduktion nicht die Ursache unserer Intellektualisierung der Kunst ist, sondern ihr mächtigstes Mittel, so leisten ihre Kniffe (und einige Zufälligkeiten) dieser Intellektualisierung noch Vorschub. Der Rahmen eines Bildwerkes, der Gesichtswinkel, unter dem es aufgenommen wird, eine wohlberechnete Beleuchtung vor allem, verleihen dem, was bisher nur suggeriert wurde, einen gebieterischen Nachdruck.

Überdies bringt die Schwarz-Weiß-Fotografie die Gegenstände, die sie darstellt, einander näher, sofern sie auch nur im geringsten verwandt sind. Ein gewirkter Teppich, ein Glasfenster, eine Miniatur, ein Bild und eine Skulptur, alle aus dem Mittelalter, sind an sich recht verschiedene Dinge; auf ein und derselben Seite wiedergegeben, werden sie jedoch eine Familie. Sie haben ihre Farbe, ihr Material (die Skulptur etwas von ihrem Volumen) und ihr Format eingebüßt. Sie haben fast eingebüßt, was sie an Spezifischem besaßen. Aber zum Vorteil ihres gemeinsamen Stils.

Die Entwicklung der Reproduktion verfährt auch auf subtilere Weise. In einem Album, einem Kunstbuch werden die Gegenstände größtenteils in gleichem Format wiedergegeben; ein in den Felsen gehauener Buddha von zwanzig Metern ist dann viermal so groß wie ein Tanagrafigürchen ... und weil ihre Dimensionen fast gleich werden, verlieren die Kunstwerke ihren Maßstab. So nähert sich die Miniatur dem Wandteppich, dem Gemälde, dem Kirchenfenster. Die Steppenkunst war eine Angelegenheit von Spezialisten, aber ihre über einem romanischen Relief dargestellten Bronze- oder Goldplatten im gleichen Format werden von selbst zu Reliefs. Die Reproduktion befreit ihren Stil aus den sklavischen Abhängigkeiten, die ihn verkleinerten.

Die Reproduktion hat fiktive Künste geschaffen (so wie der Roman die Wirklichkeit in den Dienst der Imagination stellt), indem sie systematisch den Maßstab der Dinge verfälscht, indem sie orientalische Siegelabdrücke wie Abdrücke von Säulen, Amulette wie Statuen wiedergibt. Das Unvollendete der Ausführung, verschuldet durch die kleinen Ausmaße, wird in der Vergrößerung zu einem machtvollen Stil modernen Ausdrucks. Die romanische Goldschmiedekunst vereinigt sich mit der Skulptur, findet schließlich ihre Signifikation in den Fotoserien, wo Reliquienschreine und Statuen die gleiche Bedeutung erhalten. Experimente von Spezialzeitschriften? Zweifelsohne, aber gemacht von Künstlern, für Künstler, und nicht ohne Folgen.

Das Fragment ist ein Lehrmeister in der Schule der fiktiven Künste. Suggeriert uns die Nike von Samothrake nicht einen griechischen Stil am Rande der Wirklichkeit? Die Wirkung, die manche antike Werke auf uns ausüben, hat ihren Grund in dem Vorhandensein einer Verstümmelung innerhalb eines eklatanten Willens zur Harmonie. Die Statuarik von Khmer hat die wundervollen Köpfe auf konventionellen Körpern vervielfacht; die einzelnen, aus ihrem Zusammenhang gelösten Khmerköpfe bilden den Ruhm des Musée Guimet. Das Fragment, dessen Geist durch seine Darstellung und eine überlegte Beleuchtung zur Geltung gebracht wird, gestattet eine Reproduktion, die nicht zu den bescheidensten Bewohnern unseres ‚imaginären Museums' gehört. Wir verdanken diesem die Alben mit ‚primitiven' Landschaften, bestehend aus Details von Miniaturen und Gemälden; die griechischen Vasenmalereien, die wie Fresken dargestellt sind; die heute in den Monographien allgemeine Verwendung des expressiven Ausschnitts. Das Album greift Dinge aus dem Zusammenhang heraus, isoliert sie, bald um eine Metamorphose durch Vergrößerung herbeizuführen, bald um Entdeckungen zu machen (Herauslösung einer Landschaft aus einer Miniatur der Gebrüder Limburg oder Foucquets, um sie mit anderen zu vergleichen oder um uns Vergnügen zu bereiten); bald um den Ausdruckswert des Fragments zu demonstrieren, zu vergrößern. Und durch das Fragment führt der Fotograf heute instinktiv solche Werke in unser priviligiertes Universum ein, wie einstmals die Werke des Museums von ehedem eingeführt wurden, weil sie Anteil am Italianismus besaßen. Die klassische Ästhetik ging vom Fragment zum Ganzen; die unsrige, die oft vom Ganzen zum Fragment geht, findet in der Reproduktion ein unvergleichliches Hilfsmittel. Und nun beginnt die farbige Wiedergabe.

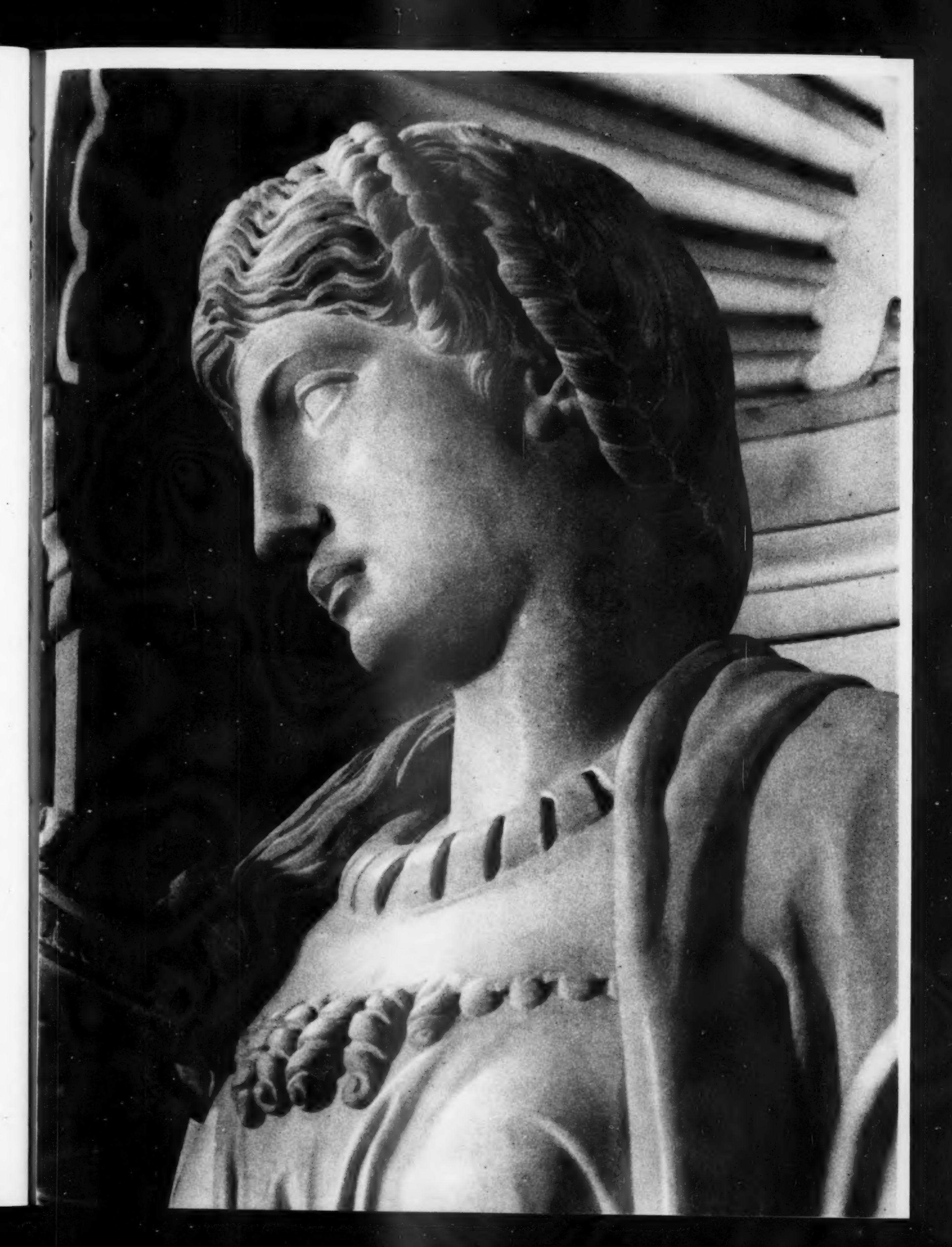
*Deutsch von Erich v. Beckerath*

*Aus André Malraux: „Das imaginäre Museum", das demnächst in deutscher Ausgabe im Verlag Woldemar Klein, Baden-Baden erscheint.*

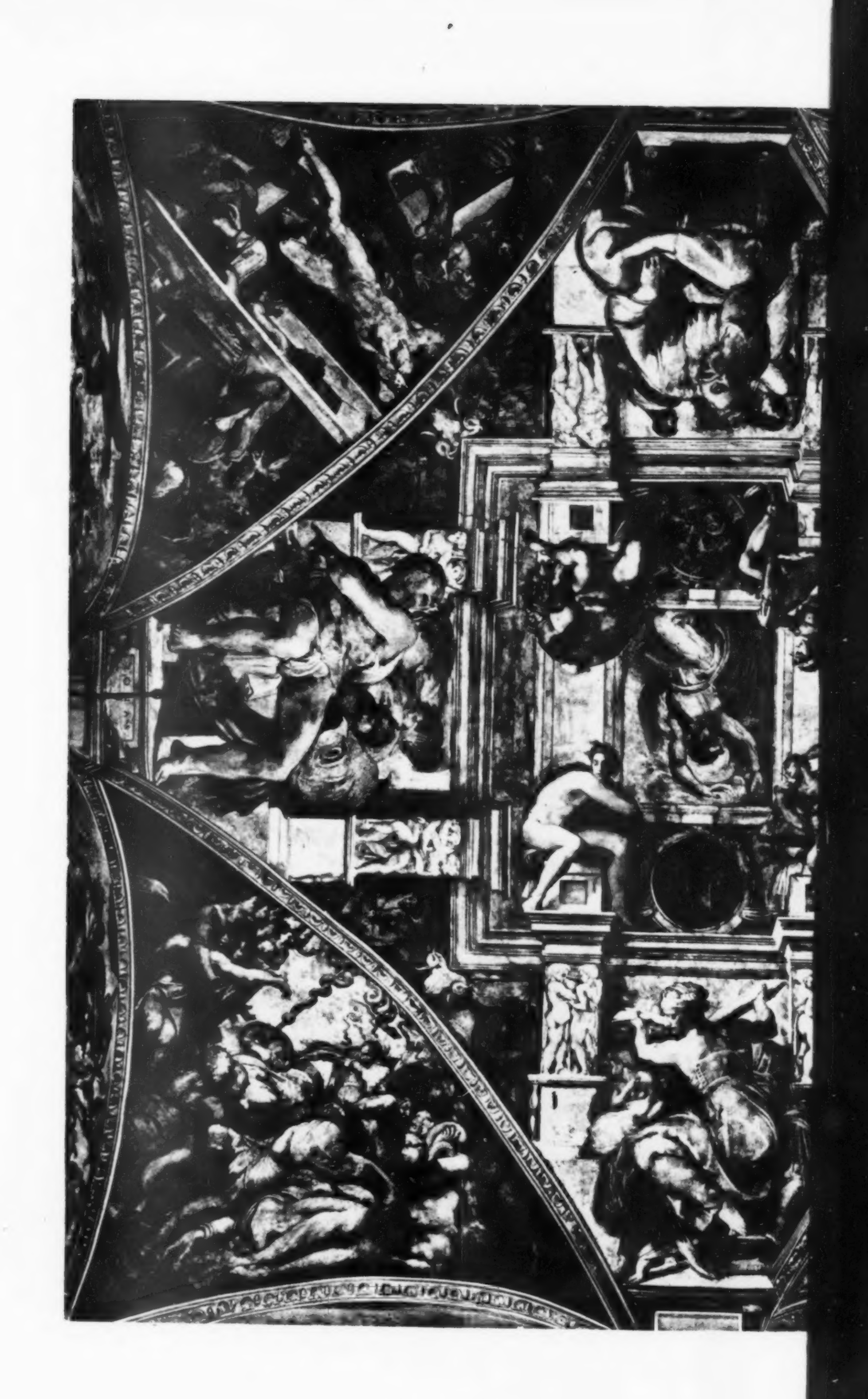


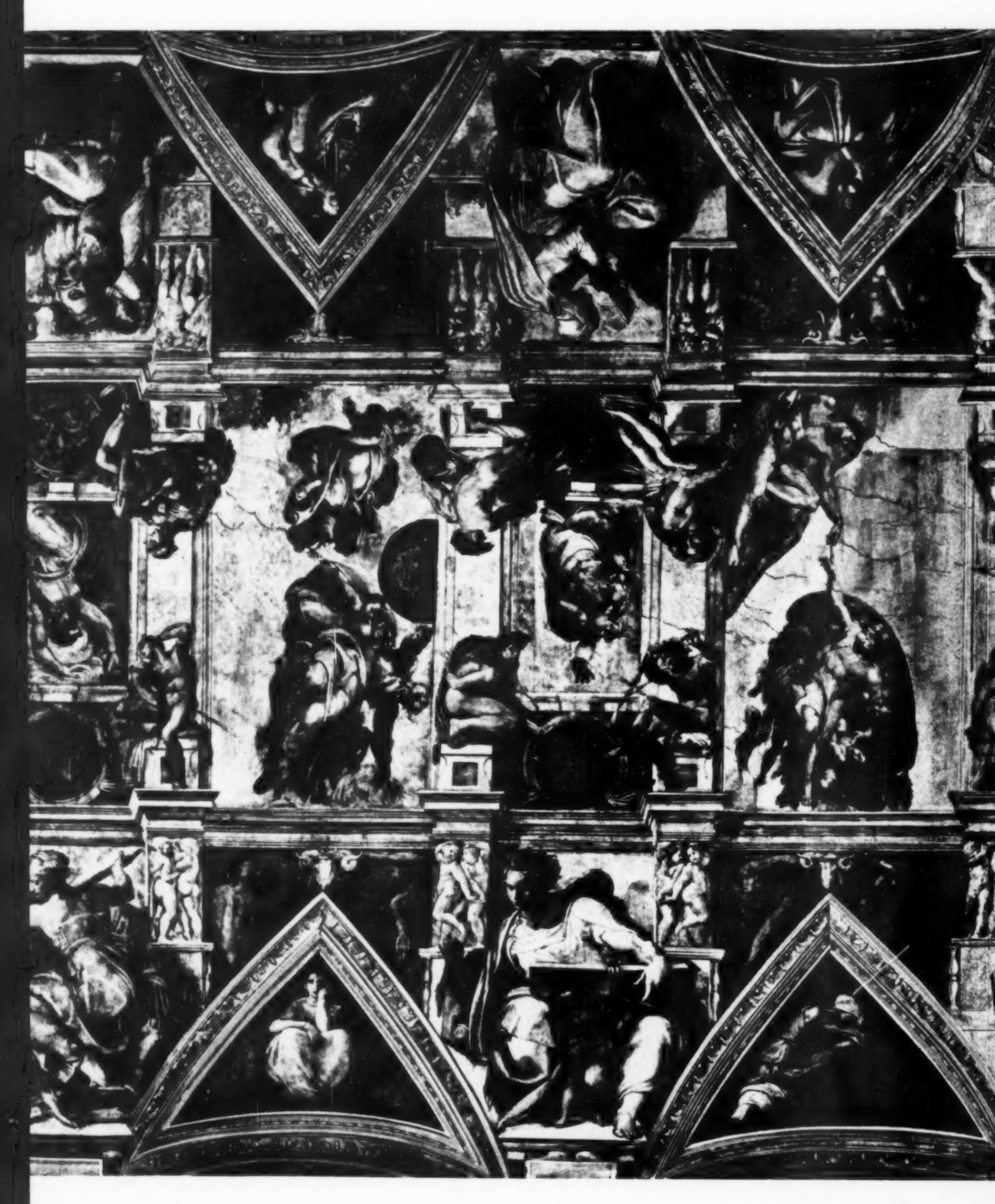
*S. 13: Michelangelo, Lea (Rom, S. Pietro in Vincoli)*

*S. 14: Farbtafel: Michelangelo, Kopf des Adam (Sixtina-Decke)*

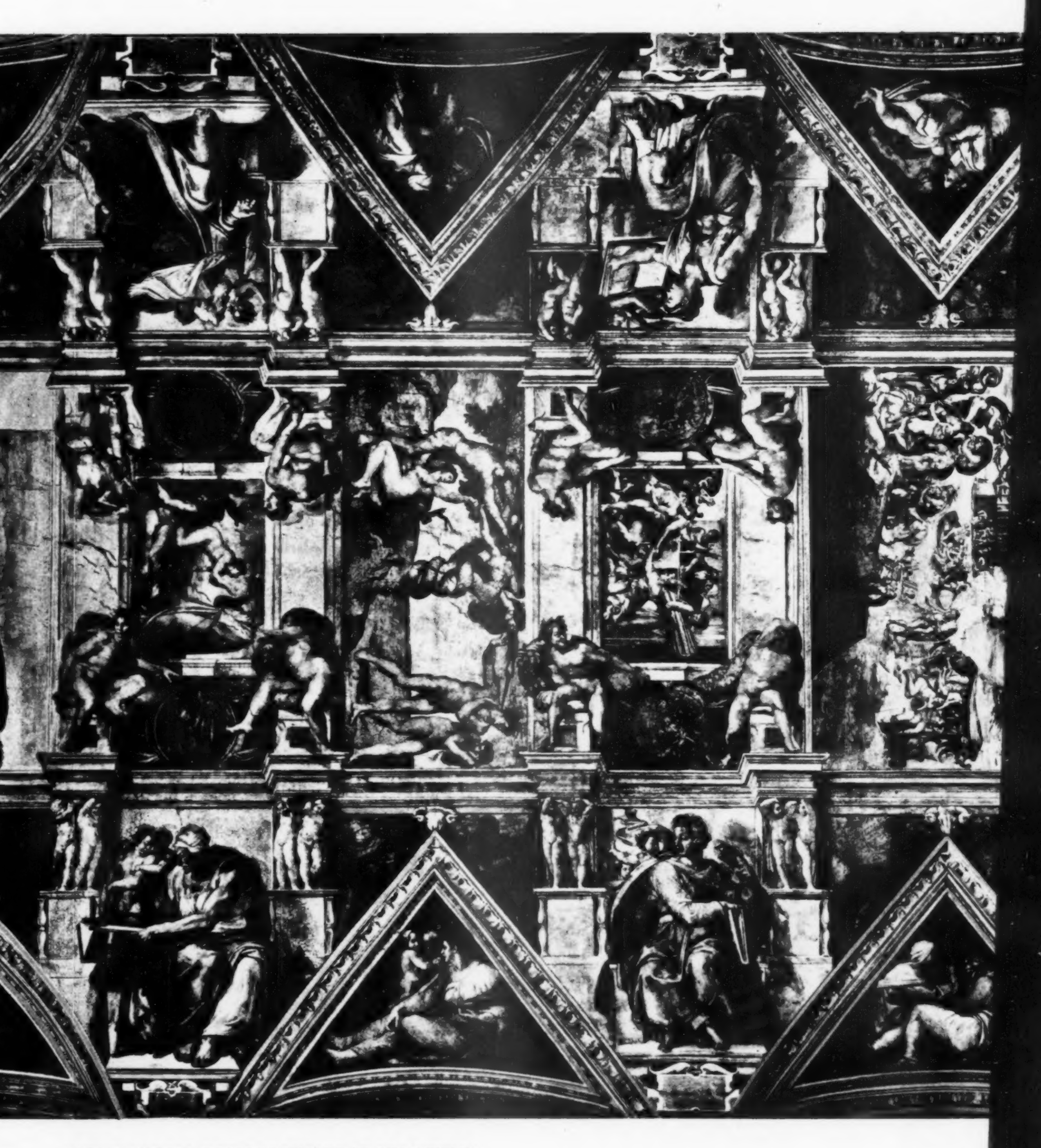




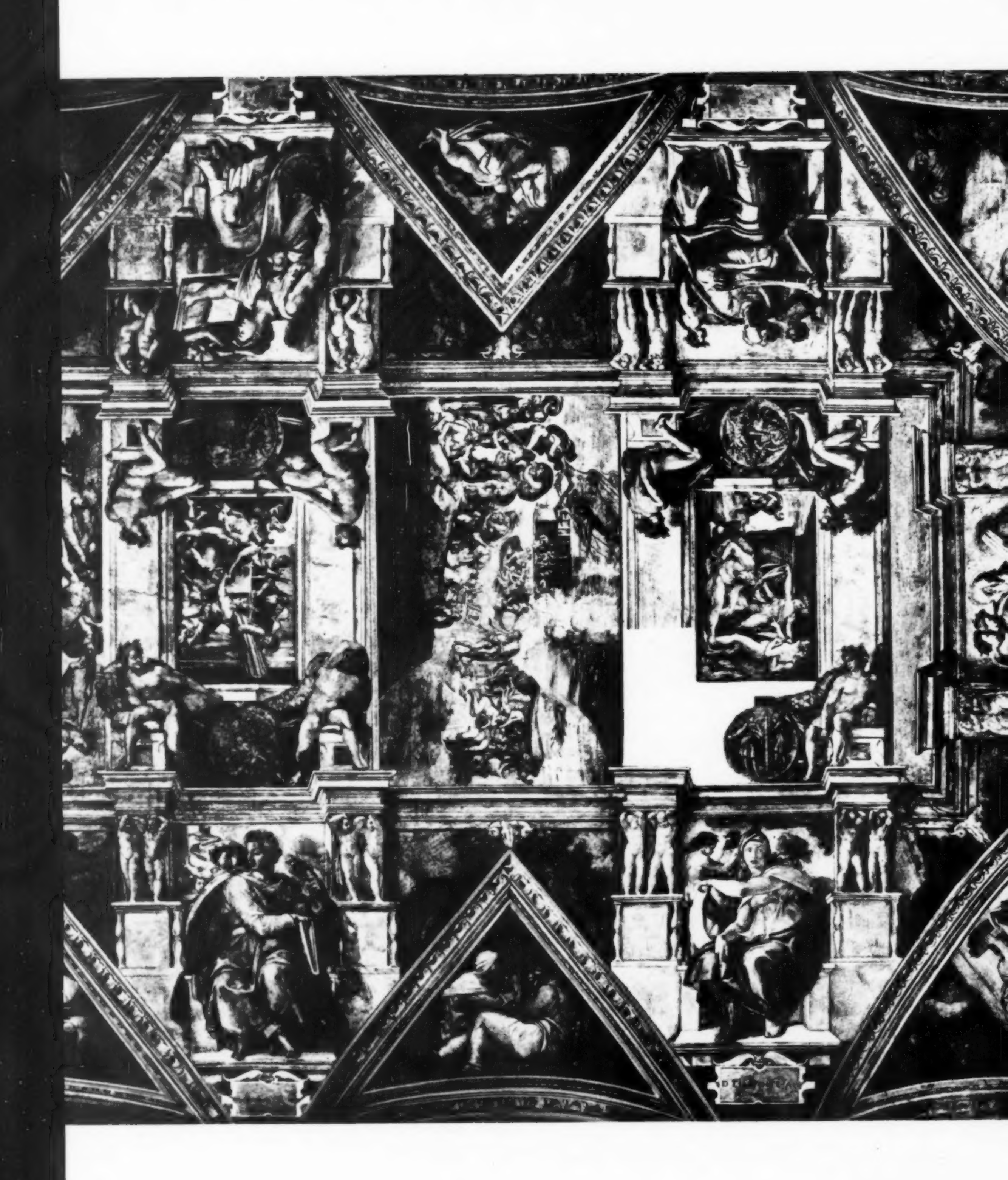




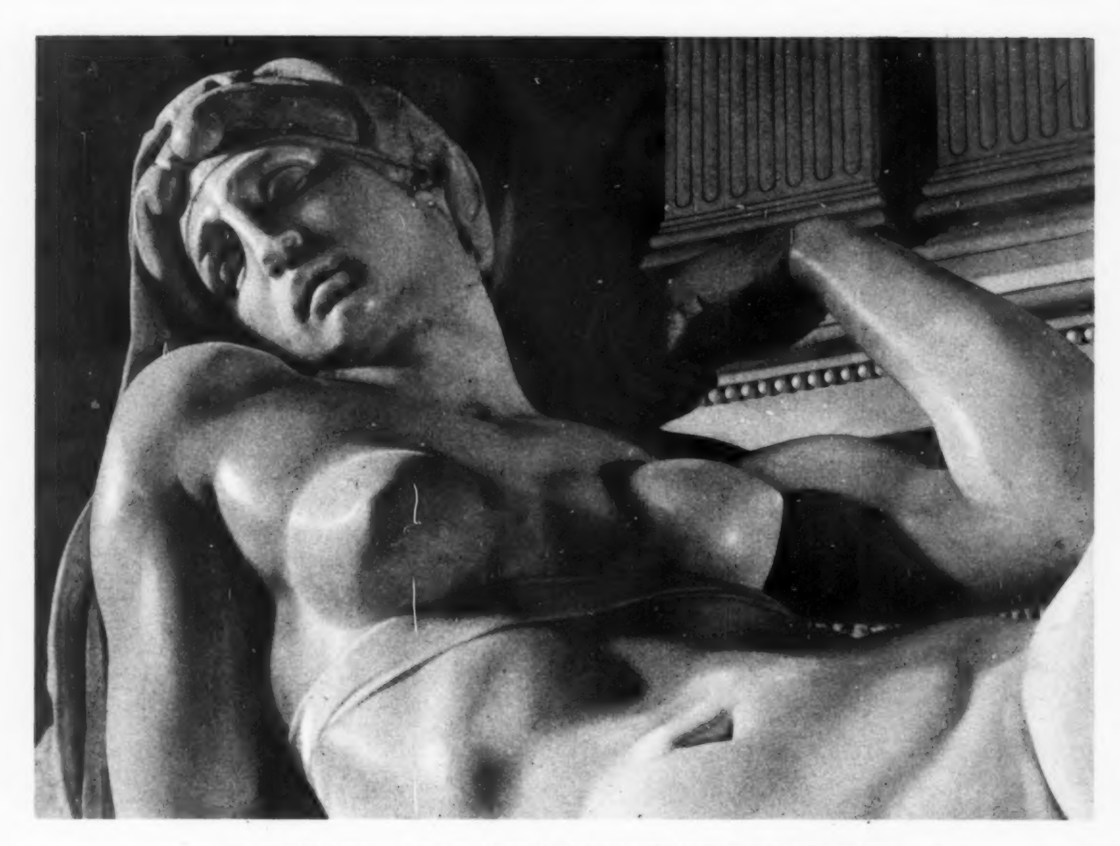
MI



MICHELANGELO, DECKENGEMÄLDE IN DER SIXTINA







MICHELANGELO, DER MORGEN (FLORENZ MEDICAER KAPELLE)

AUS DER BIBLIOTHEK DES KUNSTFREUNDES

# HIPPOLYTE TAINE: MICHELANGELO

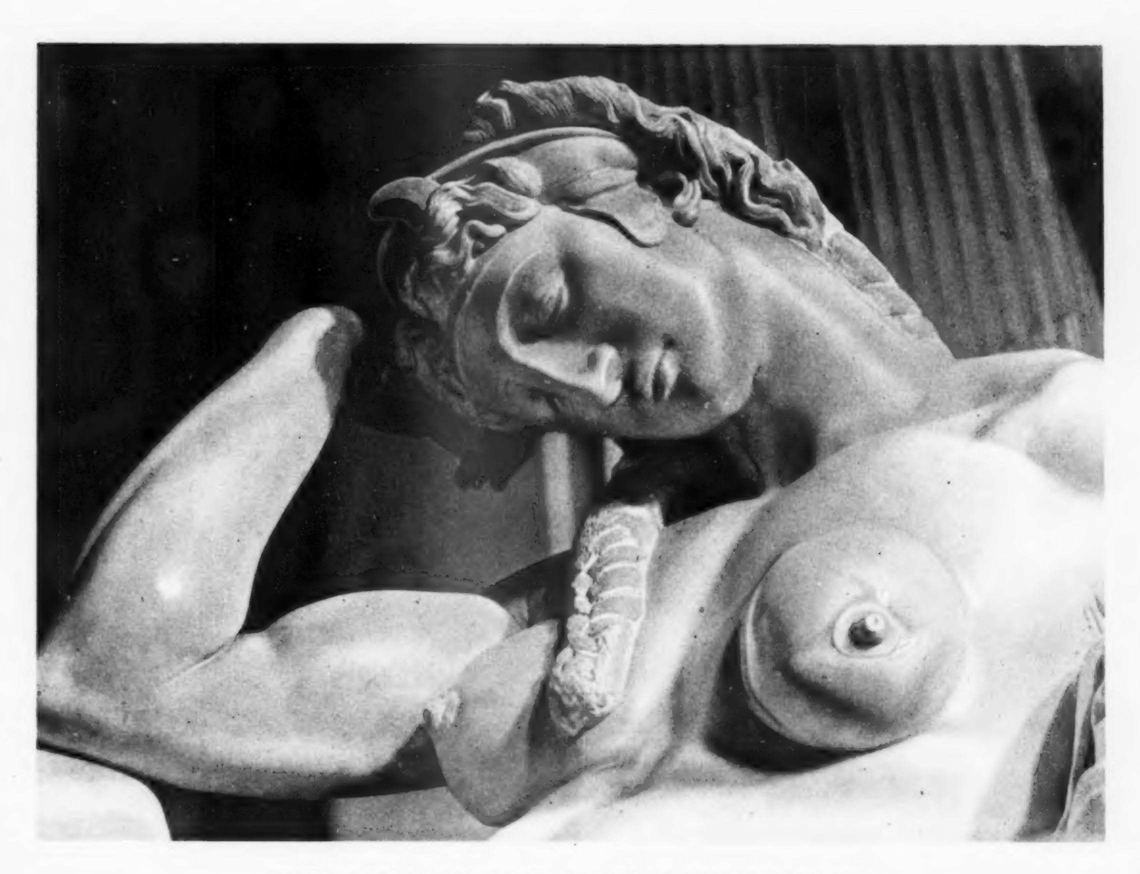
Es gibt vier Menschen, welche sich in Kunst und Dichtung über alle andern erhoben haben, und zwar so hoch, daß sie wie eine besondere Rasse erscheinen: Dante, Shakespeare, Beethoven und Michelangelo. Weder tiefe Wissenschaft, noch vollkommener Besitz aller Quellen der Kunst, noch Fruchtbarkeit der Phantasie, noch Ursprünglichkeit des Geistes haben genügt, um ihnen diesen Platz zu verleihen; sie haben alles das gehabt, aber alles das ist nebensächlich. Was sie auf ihren Rang gestellt hat, war ihre Seele, die Seele eines gefallenen Gottes, welche mit unwiderstehlicher Kraft aufstrebte zu einer der unseren disproportionierten Welt, immer kämpfte, immer litt, arbeitete und stürmte und welche, ebenso unfähig sich zu sättigen wie sich zufriedenzugeben, sich einsam anließ, vor den Menschen jene Riesengestalten zu errichten, welche ebenso wild, ebenso stark und ebenso schmerzvoll erhaben sind wie ihre ohnmächtige und unstillbare Sehnsucht.

Durch diesen Zug ist Michelangelo modern, und vielleicht verstehen wir ihn heute gerade dadurch ohne Anstrengung. Ist er unglücklicher gewesen als die



andern Menschen? Wenn man die äußeren Ereignisse betrachtet, so scheint das mit nichten. Wenn er von einer habsüchtigen Familie gequält worden ist, wenn zwei- oder dreimal die Laune oder der Tod eines Beschützers ein großes Werk, das er angefangen oder ersonnen hatte, angehalten hat, wenn sein Vaterland in Knechtschaft geraten war, wenn rings um ihn die Seelen sich verweichlicht oder erniedrigt hatten, so sind das Widerwärtigkeiten, Ärgerlichkeiten und Unglücksfälle, welche nichts Ungewöhnliches an sich haben. Wie viele Künstler unter seinen Zeitgenossen haben nicht größeres erlitten! Aber Leiden mißt sich an der Erschütterung des Inneren, nicht an dem Stoß der äußeren Dinge, und wenn es jemals eine Seele gegeben hat, welche der Wallungen, des Zitterns und des Zornes fähig war, so ist es die seine gewesen. Er war empfindlich bis zum Übermaß und folglich „furchtsam" und einsam und fühlte sich in den kleinen Handlungen der Gesellschaft so unwohl, daß er es zum Beispiel nie über sich brachte, ein Gastmahl zu geben. Menschen, welche von dauernden Erregungen zu bewegt sind, schweigen, um sich nicht zum Schauspiel zu machen, und ziehen sich in sich zurück aus Mangel an Raum, sich zu entfalten. Von seiner Jugend an hatte er sich in Gesellschaft unbehaglich gefühlt und zog sich so sehr in Studium und Schweigen zurück, daß er hochmütig oder verrückt erschien. Später auf dem Gipfel seines Ruhmes tauchte er noch mehr darin unter, ging allein spazieren, ließ sich von einem einzigen Diener bedienen und brachte ganze Wochen allein auf seinen Gerüsten, ganz und gar dem Gespräch hingegeben, welches er unaufhörlich mit sich selber führte. Das kam daher, weil er niemanden fand, der ihm hätte antworten können. Seine Empfindungen waren nicht nur stark, sondern sie waren auch zu hoch. Von seiner ersten Jugend an hatte er maßlos alle edlen Dinge geliebt: zunächst seine Kunst, welcher er sich trotz der Roheiten seines Vaters hingegeben und die er, den Zirkel und das Seziermesser in der Hand, mit einer Zähigkeit, daß er davon krank wurde, in allem ihrem Beiwerk vertieft hatte, dann seine Würde, welche er mit Gefahr seines Kopfes den gebieterischsten Päpsten gegenüber aufrecht hielt, bis sie ihn wie einen Gleichen achteten und er wagen durfte, ihnen zu trotzen, „mehr als es ein König von Frankreich getan haben würde". Er hat die gewöhnlichen Vergnügen verachtet, „obgleich reich, lebte er wie ein armer Mann", er war so mäßig, daß er oft

nur ein Stück Brot zu Mittag aß, und arbeitsam und hart mit seinem Körper, er schlief wenig und manchmal in Kleidern, lebte ohne Prunk, ohne großen Haushalt, ohne Sorge um Geld, schenkte seine Statuen und seine Bilder seinen Freunden, zwanzigtausend Franken seinem Diener, dreißig- oder vierzigtausend Franken auf einmal seinem Neffen und eine Unmenge von Summen seiner Familie. Mehr noch, er lebte als Mönch, ohne Geliebte und ohne Frau, keusch an einem wollüstigen Hof, und hatte nur eine Liebe, eine strenge und platonische Liebe für eine Frau gekannt, welche ebenso stolz und ebenso edel war wie er. Abends, nachdem er gearbeitet hatte, schrieb er ein Sonett zu ihrem Lobe und kniete im Geiste vor ihr nieder, wie Dante zu Füßen seiner Beatrice, und bat sie, ihn in seinen Schwächen zu stützen und ihn auf dem „rechten Pfade“ zu erhalten. Er warf seine Seele vor ihr nieder wie vor einer himmlischen Tugend und fand, um ihr zu dienen, den Überschwang der Mystiker und Ritter wieder. Er empfand in ihrer Schönheit eine Offenbarung des göttlichen Wesens, er sah sie „noch bedeckt von dem Kleid ihres Fleisches, strahlend aufschweben bis zu dem Schoß Gottes“ — „der, welcher liebt", sagte er, „erhebt sich mit dem Glauben in den Himmel, und der Tod wird ihm süß“ — er stieg durch sie bis in die höchste Liebe hinauf, in dieser ersten Quelle aller Dinge hatte er sie zuerst geliebt, und geführt durch ihre Augen, kam er mit ihr wieder dorthin zurück. Sie starb vor ihm und er blieb davon lange „niedergeschmettert und wie von Sinnen“. Mehrere Jahre danach noch empfand er in seinem Herzen einen großen Gram, das Bedauern, daß er sie auf ihrem Totenbett nicht geküßt hatte: auf die Hand, auf die Stirn oder auf die Wange. Der Rest seines Lebens entsprach derartigen Empfindungen. Er hatte sich „in die Gedanken der gelehrten Männer versenkt“ und auch in die Lektüre der Dichter Petrarcas und vor allem Dantes, den er fast ganz auswendig wußte. „Hätte es doch dem Himmel gefallen“, schrieb er eines Tages, „daß ich so wie er gewesen wäre, selbst um den Preis eines gleichen Schicksales. Für sein bitteres Exil und seine Tugend würde ich den glücklichsten Zustand der Welt hingeben.“ Die Bücher, die er am meisten liebte, waren jene, die den Stempel der Größe tragen, das Alte und das Neue Testament und vor allem die furchtbaren und schmerzvollen Reden Savonarolas, seines Lehrers und Freundes, den er an den Marterpfahl gebunden, erwürgt und ver-



MICHELANGELO, DIE NACHT (FLORENZ MEDICAER KAPELLE)

brannt werden, gesehen hatte, und dessen „lebendiges Wort für immer in seiner Seele geblieben war". Ein Mann, welcher so fühlt und so lebt, weiß sich dem Leben nicht anzupassen, er ist zu verschieden. Wenn er die Bewunderung der andern Menschen erregt, so wird er sich selber doch niemals zufrieden geben. „Er setzte seine Werke herab und fand niemals, daß es seiner Hand gelungen sei, die Vorstellung auszudrücken, welche er sich in seinem Innern gebildet hatte." Eines Tages, als er schon alt und hinfällig war, begegnete ihm jemand, wie er zu Fuß und im Schnee in der Nähe des Kolosseums einherging, und fragte ihn: „Wo geht Ihr hin?" — „In die Schule, um zu versuchen, etwas zu lernen." Mehr als einmal packte ihn die Verzweiflung. Als er sich ein Bein verwundet hatte, schloß er sich zu Hause ein und wollte „sich sterben" lassen. Zuletzt geht er soweit, sich selber zu trennen „von jener Kunst, welche sein Herrscher und sein Abgott gewesen war, auf daß nichts, weder Malkunst noch Bildhauerei, jetzt meine Seele zerstreue, welche sich zu der göttlichen Liebe gewendet hat, die auf dem Kreuze ihre Arme öffnet, um uns zu empfangen", das war der letzte Seufzer einer großen Seele in einem verdorbenen Jahrhundert und in einem geknechteten Volk, für sie war der Verzicht die einzige Zuflucht. Sechzig Jahre lang haben seine Werke nichts weiter getan, als jenen heroischen Kampf offenbart, der bis ans Ende in seinem Herzen stattgefunden.

*Aus H. Taine: Reise in Italien, (E. Diederichs, Jena 1910)*

MARIE LUISE KASCHNITZ

# BETRACHTUNGEN ZUM DECKENGEMÄLDE DER CAPELLA SISTINA

Der Aufblick zum Deckengemälde der Capella Sistina im Vatikan war immer schon schwer zu bewältigen. Nicht zur kirchlichen Feier, nicht durch die prunkvollen Portale der Ostseite betrat man die Kapelle, sondern schlich sich über die Touristentreppe ein, saß als ein furchtbar Fremder mit verrenktem Hals im Gestühl, traf im krampfhaft hin und her gewendeten Handspiegel bald auf den gebäumten Leib des Haman und bald auf den reinen Blick der delphischen Sibylle und suchte endlich unter den zum Kauf angebotenen Bildwiedergaben das Schöne einzelne, das den erschreckten Augen entging.

Blickten wir heute wieder zu der so gewaltig belebten Wölbung empor, wäre die Verwirrung gewiß noch größer und der Schrecken ginge über die bedrückende Empfindung von Überfülle, Übergröße und übertriebener Bewegung weit hinaus. Kaum denkbar ist, daß wir die „Großheit", die Goethe so stark erregte, ohne Auseinandersetzung hinnähmen oder daß wir sie gar wie die Beschauer des vergangenen Jahrhunderts als Ausdruck unserer eigenen Stimmung empfänden. Im Angesicht dieser erhabenen Gestalten würden wir meinen, besser als ihr Schöpfer zu wissen, wie der Mensch ist, und was aus ihm werden kann. Da wir so viele von Geschossen verstümmelte und vom Hunger ausgemergelte Glieder gesehen haben, mutete uns die hier dargestellte Pracht des Leibes gewiß wie ein schrecklicher Übermut an. Abscheu würde laut vor der Verherrlichung grausamer und blutiger Sühnegeschichten, Mißtrauen regte sich gegen die Gleichsetzung von Künstler und Gott. In den Familienbildern und Wanderschaftsszenen würden wir die bitteren Züge der Wahrheit vermissen, vergeblich suchten wir in dem ganzen leidenschaftlichen Gebilde die einfachen Zeichen der Menschlichkeit, der Demut und der Liebe, und die großartig farbige Darstellung der Schöpfungsgeschichte schiene uns wenig zu passen zu dem bildlos grauen Entsetzen des Untergangs, das die Jetztzeit jener Schilderung des blühenden Uranfangs einzig entgegenzustellen vermag.

Wahrhaftig, dieses hohe Lied des Menschentums geht uns nicht mehr ohne weiteres ein. Aber ehe wir unserem Mißtrauen gegen solchen Titanismus Raum geben, sollten wir uns vielleicht erinnern, wie der Mensch war, der dies geschaffen hat und in welcher inneren und äußeren Lage er sich zu jener Zeit befand. Wir sollten die Bücher wieder lesen, die den Michelangelo dieser Jahre schildern, den Zweiunddreißigjährigen, der von hervorragender Begabung war, von unbändigem Willen und großer körperlicher Kraft und der doch beständig zu kämpfen hatte gegen eingebildete und tatsächliche Verfolgung, gegen Unzulänglichkeitsgefühle und Fluchtgedanken, gegen sein eigenes dunkles Ich. Vor der Entstehung des Deckengemäldes der Sistina liegt die furchtbare Enttäuschung über die Zurückziehung des Grabmalauftrages, der Hinauswurf aus dem päpstlichen Palast, die unwürdige Szene der Versöhnung mit Julius II. in Bologna, die Ränke des Widersachers Bramante, der Kampf mit den unzulänglichen Arbeitsmitteln, der immer wieder erwachende Wille zur Flucht. Trotz gegen die unerwünschte Aufgabe und leidenschaftliches Sichbeweisenwollen mögen Michelangelo zu Beginn den ungewohnten Pinsel geführt haben, aber wohl nur zu Beginn. Als er, ungeduldig und unzufrieden mit dem Fortgang der Arbeit, die Gehilfen ausgesperrt hatte und allein war, wird das Persönliche versunken sein, vielleicht auch das Gefühl für den augenblicklichen Zustand der Welt. Michelangelo blieb dennoch er selbst, der Häßliche, der die Schönheit anbetet, der Gehetzte und Beleidigte, der sich aufbäumt, der Weltliebende und Welterleidende, der sich ewig nach Erhöhung und Erneuerung des Irdischen sehnt. Und in gewissem Sinne wurde er auch schon damals, der er einst werden sollte, der große Gottesfürchtige, der ewige Nachbar des Todes.

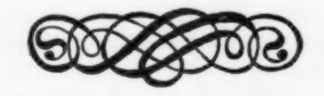
Zunächst freilich ist von solcher Unterwerfung wenig zu spüren. In gelassener Ruhe und spannkräftiger Bewegung bieten die schmückenden Sklaven ihre schönen nackten Körper recht als die Krone der Schöp-

fung den Blicken dar, und wie ein Ecce Homo von sehr unchristlicher Art dringt solcher Daseinsjubel von der Höhe des Gewölbes herab. Das Anfangsbild der Genesis stellt den Weltenschöpfer vor, wie er mit den Wolken ringt, und es ist fast unmöglich, in diesem Bilde nicht auch den Künstler selbst zu sehen, der die Mächte des Chaos niederzuringen versucht. Der Mensch Michelangelo rumorte in der großen leeren Kapelle herum, der Künstler fliegt als Jehovah durch das Universum, blitzschnell, donnergewaltig, läßt Sonne und Mond aufleuchten, weckt die Tiere des Meeres und ruft die Pflanzen hervor. Er teilt sich in Schöpfer und Geschöpf, streckt die allmächtige Hand aus und hebt dieser Hand den anmutigen Finger entgegen, durch den der Strom des Lebens und der Liebe in den aus Erde gemachten Körper rinnt. Als Adam liegt er im Schlafe und steigt als Weib in dumpfer Unbewußtheit wie schwimmend zum Schöpfer auf. Und in der breiten Doppelszene von Sündenfall und Vertreibung ist er wieder alles zugleich, ungeschlachter Mann und lässig verführende Frau, richtender Engel und fliehendes Menschenpaar auf steinigem Feld. Von nun an werden die Gesichte zu weit, als daß der Künstler eintreten konnte in jede einzelne Gestalt, um sie mit seinem eigenen Leben zu erfüllen. Das Ichgefühl geht auf im Weltgefühl, und auch dieses Weltbewußtsein scheint ein stolzes, unbändiges zu sein. Die Flüchtenden des Sintflutbildes verlieren auch in der Todesnot ihre Haltung nicht, kein Mund ist vom Schrei verzerrt, kein Leib von der Furcht gekrümmt, und mit solcher stolzen Schönheit geht die Grausamkeit der Selbsterhaltung eine seltsam unwirkliche Verbindung ein. Beim Noahopfer erscheinen die alltäglichen Verrichtungen erhöht durch die kultische Feierlichkeit, aber mehr noch durch die Würde, mit der jeder der Beteiligten das Seine ruhig vollzieht. Und wenn auch im nächsten Bilde der Patriarch betrunken zu Füßen des Altars liegt, so scheint doch über seine Schmach ein heidnisch frohes Gelächter sich zu erheben, und gleich einem Sinnbild der bald wiederhergestellten Ordnung sieht man vor der offenen Türe denselben Alten morgendlich rüstig seinen Weinberg bebauen.

Der Mensch im reinen Dasein, im Mythus, in der Geschichte, im Anruf Gottes, das ist der Weg, der von den Ignudi über die großen und kleinen Bilder zu den Propheten und Sibyllen führt. In den Geschichtsbildern verstummt das Lachen und die Gebärde der Anmut erstirbt. Der Mensch ist immer noch übergroß, nun als Werkzeug der Rache, als Vollzieher der Sühne, aber auch als Unterliegender, der sich furchtbar aufbäumt gegen das von Menschen und Dämonen vollzogene Gericht. Drohend wie ein Riese wirft sich der an den Babum genagelte Haman über das Bild hinaus, noch der kopflose Leib des Holofernes verbreitet Schrecken, noch die von den Schlangen Umwundenen recken sich gewaltig auf. Am Anfang der Prophetenreihe steht ein Empörer, Jonas, der kaum an den Strand geworfen, schon mit Gott abzurechnen beginnt. In allen Gestalten dieser Reihe ist etwas von dem Hochmut und der Freiheit, in der das schöne und starke Geschöpf einen göttlichen Auftrag vollzieht. Aber gerade hier wird auch das andere hörbar, das große zweite Thema der Komposition, das nur in Verbindung mit so stolzem Menschentum zu seiner vollen Klangkraft aufwachsen kann: die erschrockene Hingabe an das Ewige, die Furcht vor Gott.

Die Propheten offenbaren diese Gottesfurcht viel deutlicher als die ihnen zugeordneten weissagenden Frauen. Die bleierne Ruhe des vom Schmerz überwältigten Jeremias, die erkenntnisfreudige Geschäftigkeit Daniels, der erschrockene Aufbruch Ezechiels und Jesaias, der vor der göttlichen Erscheinung in eine tödliche Erstarrung des Leibes versinkt, das sind Verkörperungen des Überwältigtwerdens, das sich in unzähligen Abstufungen, von der Ekstase des Propheten bis zur Liebeserschütterung des Weltkindes in jedem Menschenleben immer wieder begibt. Bei dem alternden Michelangelo überwog der Schrecken die Lust, die Last der Gesichte war stärker als die Freude am schöpferischen Spiel, und je älter er wurde, desto mehr erlosch diese Freude, bis er schließlich nur noch das andere auszudrücken versuchte, ungeduldig, achtlos, irgendwie, und dann endlich seine Werke zerstörte, um dem reinen Geist nicht länger im Wege zu sein. In der sistinischen Decke hält sich noch beides die Wage, Gottesschrecken und Schaffenslust. Unter dem Mantel Jehovas quellen die Elohim hervor, lichte Engel, liebliche Gedanken der spielerischen Freude am Werk. Die Ignudi in den mannigfachen Bewegungen ihrer schönen Glieder sind Ausdruck dieser Augenfreude wie die Kinder, deren unschuldige Gebärden die Erregung der Propheten begleiten. Selbst in den Sibyllen kommt weniger das Dämonische zum Ausdruck als die Erhöhung ihres

Menschentums, dieser leise Anhauch des Geistes, der den alten Frauen die Gabe weiser Deutung, den jugendlich schönen das Feuer dichterischer Rede verleiht. Und die Familien des Stammbaums und der Pilger in den Lünetten verkörpern in immer anderen Stellungen nur das ewig Gleiche, das aufblühende und erlöschende Leben, dem sich, als echter Mediterrane, auch der einsame Michelangelo nicht entzog.
Und dennoch hat man nicht umsonst den Schöpfer all dieser stolzen und lebenstrotzenden Gestalten in der Figur des schrecklich versteinerten, lautlos klagenden Jeremias erkannt. De profundis immer erwuchsen ihm die Verkörperungen der Schönheit und des stolzen Mutes. De profundis ersehnte der Schüler Savanarolas mit Inbrunst eine Erhöhung und Erneuerung des menschlichen Wesens, eine Reinigung und Erneuerung der Kirche, deren mächtiger Bau die unruhigen Seelen umschloß. Nicht Hybris, sondern leidenschaftliches Wunschbild sind die schönen Körper, wie die Darstellung der reinigenden Sühnetaten und der glorreiche Sieg des Lichtes über die chaotische Welt.
Eingefügt in eine mannigfach gegliederte und geschmückte Scheinarchitektur zeigen sich die Bilder und Gestalten wie von den Tönungen des vielfarbigen Marmors belebt und auf diese Weise hineingehoben in das Reich ewiger Dauer, das nur der Stein zu gewährleisten scheint. Und es mag einem angesichts ihrer wohl das Wort einfallen, mit dem Michelangelo dem Papst den nachträglich noch geforderten Goldschmuck ausredete, dieses „poveri anche loro“, das, obschon als Scherz gemeint, alles noch einmal in die uns so vertraute Stimmung der Ausgesetztheit rückt. Aber es mag auch sein, daß wir am Ende wieder vergessen, was unser bedrohtes Dasein mit dem De profundis Michelangelos verbindet, und uns, wie Goethe, bezwungen von der Kraft der Gestaltung, dem großen Staunen hingeben darüber, was ein Mensch vermag.



WILHELM WORRINGER

# JEAN FOUCQUET UND PIERO DELLA FRANCESCA

Man stelle sich ein Museum vor, in dem alle europäischen Bildtafeln des 15. Jahrhunderts einmal vorübergehend vereinigt wären unter Beschränkung auf die künstlerisch höchstwertigen. Wie erfüllt würde da der niederländische, der deutsche, der italienische Saal sein . . ., wie leer würde der französische Saal sein. Kaum e i n e Wand wäre vollwertig zu füllen. Um dieses Vakuum einigermaßen auszugleichen, wäre schon ein Wegweiser nötig, der auf Nebenkabinette hinweist, in denen die Prachtwerke französischer Buchmalerei dieser Zeit ausgestellt sind. Im Hauptsaal aber würde man an Bildern vorübergehen, die meist dem Verlegenheitsbegriff „Malerei in Frankreich“ entsprechen, nicht aber dem erwarteten Begriff: französische Malerei. Ginge man mit solcher Wünschelrute durch den Saal, sie würde nur in wenigen Augenblicken aufzucken. Es würde der Fall sein, wenn man vor der großen Pietà des Hospitals von Villeneuve-lès-Avignon stünde, es würde der Fall sein, wenn man unter den Bildern den Namen Clouet lesen würde. Es würde vor allem der Fall sein, wenn man vor Jean Foucquets Schöpfungen stünde.
Bleiben wir in diesem fiktiven Museum vor dem halben Dutzend Bilder stehen, die diesen letzten Namen repräsentieren. Es sind mit einer Ausnahme Porträts. Höfische Porträts! Die Ausnahme aber ist eine Ma-



JEAN FOUCQUET, MADONNA MIT KIND



PIERO DELLA FRANCESCA, MADONNA DEL PARTO

donnentafel. Eine Madonnentafel, die aber zunächst auch wie ein höfisches Porträt aussehen will. Und daß sie von der Überlieferung auch für ein solches ausgegeben worden ist, gibt mir Anlaß, den Fall erneut zur Diskussion zu stellen.

Es handelt sich um die bekannte Madonnentafel des Antwerpener Museums, die durch den Stifterflügel zu ergänzen ist, dessen Erwerb dem Kaiser-Friedrich-Museum vor einem halben Jahrhundert geglückt ist. Auf ihm ist Estienne Chevalier und sein Patron, der heilige Stephan, dargestellt. Ein Zettel aber auf der Rückseite der Antwerpener Madonnentafel enthält nähere Angaben. Danach soll der ursprüngliche Platz der Tafel — wir ergänzen: einschließlich des Berliner Gegenstückes — im Chor von Notre Dame zu Melun gewesen sein. Über den Schöpfer dieses Diptychons sagt der alte Zettel nichts aus. Doch eine weitgehende Übereinstimmung dieser Zweiflügelkomposition mit einer thematisch und stilistisch gleichen Darstellung in dem zu Chantilly aufbewahrten kostbaren Stundenbuch, das Foucquet nachweislich für denselben Stifter gemalt hat, läßt an seiner Urheberschaft auch an den Antwerpen-Berliner Großtafeln kaum einen Zweifel aufkommen.

Beschränkt man den Vergleich auf die Art der beiderseitigen Madonnendarstellungen, so geht die Gleichung zwischen Miniatur und Großmalerei allerdings nicht ganz auf: fügt sich die Darstellung des Stundenbuches ganz ungezwungen in die gewohnte Tradition ein, so fällt die Antwerpener Darstellung aus allem bisher Dagewesenen und auch Kommenden heraus. Eine Erklärung dafür glaubt man in Händen zu haben, wenn man auf dem Zettel der Rückseite vermerkt findet, daß die Madonna mit den Zügen der Agnes Sorel, der Geliebten Karls VII., dargestellt sei. Der unwillkürliche Ersteindruck, einem höfischen Porträt gegenüberzustehen, scheint also eine urkundliche Bestätigung zu finden. Demgegenüber ist zunächst festzustellen, daß der Zettel, dessen Text diese Aufklärung enthält, erst nach der Mitte des 18. Jahrhunderts angeheftet worden ist. Wir können nicht m e h r aus ihm herauslesen, als daß eben vier Jahrhunderte nach der Entstehung dieses Werkes eine alte Überlieferung dieser Art bestanden hat. Ihr dokumentarischer Wert aber wird schon dadurch herabgemindert, daß wir aus anderen Quellen von der Existenz einer zweiten Überlieferung wissen, nach der es die reine blanche sein soll, deren Züge Foucquet für sein Madonnenbild entliehen hat. Das ist eine Version der Identifizierung, deren Entstehung leicht einzusehen ist: in auffallender Weise strahlt der Fleischton dieser Foucquet-Madonna ein makellos gleichmäßiges Weiß aus.

Da die beiden Versionen sich gegenseitig aufheben, bleibt nur diese Feststellung: es muß für die Nachwelt von dieser Madonnendarstellung ein zwingender Reiz ausgegangen sein, in ihr ein getarntes Porträt zu sehen. Der Hauptanlaß wurde schon angedeutet: sie fällt aus aller bestehenden Konvention heraus. Alles was Madonnentypik heißt, scheint in ihr verleugnet. Wenn aber die Orientierung an gewohnter Typik versagt, stellt sich der notwendige Verdacht ein: Individuelles! Hier ist die Wurzel dieser Porträtlegende!

Vorschub wurde ihr in diesem Falle durch Kostümliches geleistet. Die Tracht dieser thronenden Madonna ist eine künstlerisch freie Variante über das Thema: Zeitmodisches Hofkostüm. Doch schließlich hat eine solche Übersetzung sakraler Vorwürfe in zeitgenössisches Kostümwesen viele Vergleichsmöglichkeiten in dieser Zeit. Und so wird durch sie unsere spezielle Frage nach der Porträthaftigkeit der Darstellung nicht eigentlich berührt. Mehr als zeitmodische Bedingtheit kommt auch d e m Umstand noch zu, daß dieser Madonna Augenbrauen und Stirnhaare wegrasiert sind. Aus dem libro del Cortegiano des Grafen Castiglione ist die italienische Spielart dieser Stilisierungsmode ja erwiesen. Es hat den Anschein, daß diese Stilisierungsabsicht dahin ging, eine im plastischen Sinne möglichst reine Formel aus dem Wölbungsrund der Stirn herauszumodellieren. So liegt also auch bei der auffallend hohen Stirnbildung der Foucquetschen Madonna kein unbedingter Anlaß vor, an Individuelles, also an Porträthaftigkeit, zu denken. Und so ergibt sich dann für den, der sich genötigt sieht, die Richtigkeit der Porträtlegende nachzukontrollieren, überhaupt die Frage: wenn nicht madonnenwidriges Zeitkostüm stutzig und befangen machten, würde dann jemand auf den Gedanken kommen, ein individuelles Porträt in dieser Madonna zu sehen? Ist es doch eine betonte Zurückhaltung in jeder persönlichen Ausdruckscharakterisierung, ist es doch gerade eine idolhafte Unlebendigkeit und Unzulänglichkeit, die den Eindruck dieses angeblichen Tarnporträts bestimmt. Und eine zweite Frage schließt sich an, die wohl mit einem noch entschiedeneren Nein zu beantworten sein wird: stellen wir uns so das Porträt einer königlichen Maitresse vor? Man bedenke, welch blasphemischer Akt es wäre,

augenzwinkernd die Grenze zwischen kirchlichem Andachtsbild und dem öffentlichen Geheimnis amouröser Hofgeschichten zu verwischen. Nichts, aber auch gar nichts spricht aus dem Stimmungsernst dieser Tafel, das an ein solch blasphemisches Spiel glauben machen könnte. Nichts steht hier unter dem Vorzeichen einer höfischen Hybris und Leichtfertigkeit, alles steht unter dem Vorzeichen einer wirklich-hieratischen Strenge. Statt uns ein augenzwinkerndes Zeichen esoterischen Einverständnisses zu geben, verwehren uns die Augendeckel der Madonna jeden Einblick in das Geheimnis ihres götzenbildhaft verschlossenen Daseins. Zwischen dem Begriff Hofklatsch und der Atmosphäre dieses Madonnenbildes gibt es nur eine sich ausschließende Beziehung. Daran ändert auch jene Brustentblößung nichts, die alle sensationslüsternen Federn der Nachwelt in Bewegung versetzt hat, und die ihnen ein motivisches Recht auf ihre Witterung eines höfischen Skandals zu geben schien. Denn jeder vorurteilslose Blick muß sich sagen: dieser Entblößung fehlt jeder laszive Beigeschmack. Es ist ein strenger Verzicht auf allen sinnlichen Reiz, mit dem sie durchgeführt ist. Als Form betrachtet ist diese Brust nur Halbkugel und als plastisch reines Gebilde ebenso abstrakt, sinnlich kalt und neutral wie das Kugelrund der vorgewölbten Stirn. Nicht einladende Lebensunmittelbarkeit spricht hier, sondern distanzierte Stilstrenge. Man muß schon um jeden Preis nach profaner Unlauterkeit suchen, um zu verkennen, wie sehr sich hier Brust und Stirnform in einem keuschen formalen Unschuldszustand befinden, der jede Möglichkeit einer Sakrilegwirkung ausschließt.

Abweisende Formstrenge ist diesem angeblichen Mätressenporträt nicht nur an der Stirn geschrieben; jeder Bewegungszug und jeder Faltenzug ist gleich strenges Bekenntnis zu einer letzten, an die Grenze des Abstrakten gehenden formsprachlichen Entschiedenheit. Keine Konzession an sinnliche Lebenslockung wird gemacht. Es herrscht jene Diktatur formaler Unbedingtheit, die das Wesen des hieratischen Stils ist. Der Zettel auf der Rückseite, der die Unterschrift Agnes Sorel unter dieses Madonnenbild setzt, wird immer unglaubwürdiger.

Wer ihn abreißt, wird aber gezwungen sein, eine andere Erklärung für die Tatsache beizubringen, daß dieses Andachtsbild aus allen gewohnten Madonnendarstellungen herausfällt. Ich will es versuchen und glaube, auf dem rechten Weg zu sein

Nie habe ich diese Antwerpener Madonna betrachten können, ohne mich an etwas erinnert zu fühlen, was ich nicht fassen konnte. Eines Tages ist es mir wie Schuppen von den Augen gefallen: Piero della Francesca! Man betrachte den Kopf seiner Schutzmantelmadonna in jenem Borgo San Sepolcro, das sein Geburtsort an der umbrisch-toskanischen Grenze war. Auch hier stehen wir vor einer Madonna, die durch Strenge in Form und Ausdruck ganz in idolhafte Unnahbarkeit eingehüllt ist. Eine Madonna auch mit derselben Verschlossenheit des Ausdrucks. Sie, diese Verschlossenheit als eine Verdrossenheit auszudeuten, muß als ein moderner Sehfehler abgetan werden. Statt dessen sucht der Wissende zwischen ihren Augen unwillkürlich das Urna-Zeichen: so indisch spricht uns die meditative Undurchdringlichkeit dieses religiösen Ausdrucks an.

(Wer sich der anderen Buddha-Abzeichen erinnert — Schädelerhöhung und halbgeschlossene Lider — wird es fast unbegreiflich finden, daß Piero della Francesca indische Kunst nicht gekannt hat).

Diese stumme Erhabenheit ist nicht von unserer christlichen Welt. Eine Madonna della misericordia? Absolute seelische Bezugslosigkeit zu dem Menschengewächs, das sich unter ihrem Mantel verbirgt! Unmenschliche Teilnahmslosigkeit! Schicksal steht herrisch auf ihrer Stirn, nicht Gnade, nicht Erbarmung.

Diesem Maler ist mit dem abendländischen Begriff italienisch nicht beizukommen. Man muß schon in die etrurischen Unterschichten seines umbrischen Heimatbodens hinabsteigen, um die Wurzeln dieser archaischen Elementarität aufzuspüren. Doch was unbewußte Elementarität seines religiösen Instinkts zu sein scheint, paart sich mit jener ganz bewußt gewordenen Elementarität, die seinem formalen Gestaltungssystem das Gesetz gibt. Denn dieser nachgeborene etrurische Bauer ist einer der bedeutendsten Theoretiker des italienischen Quattrocento. Am Ende seines Lebens wird er einen Traktat über die fünf regelmäßigen Körper schreiben. Ein Widerspruch? Nein, nur die zeitbedingte Bewußtwerdung eines ihm eingeborenen urzeitlichen Vermächtnisses. Nur so versteht man den säulenstrengen Aufwuchs dieser heidnischen Madonna, nur so ihre unerbittliche tektonische Regelmäßigkeit. Elementarisch und euklidisch sind bei Piero della Francesca Namen eines Begriffes. Und wieder ist zu sagen: dieser Einheitsbegriff ist dieser Madonna vor allem an der Stirn geschrieben. An der Stirn und an



PIERO DELLA FRANCESCA, MADONNA DELLA MISERICORDIA (AUSSCHNITT)

der stereometrischen Regelmäßigkeit der ganzen Kopfform. Die Mode der wegrasierten Stirnhaare ist hier zum Stichwort für letzte plastische Folgerichtigkeit geworden (sofern die Mode nicht selbst schon unter diesem Antrieb gestanden hat). Bezeichnend sind auch die schwer herabhängenden Augendeckel! Stirnkalotten im Kleinen! Um jeden Preis regelmäßig gewölbte plastische Form. Dieser Künstler denkt nur in konvexen Urformen.

Verloren wir die Foucquet-Madonna aus dem Auge? Nein! Ist es reine Täuschung, wenn man schon in der Straffheit ihrer rechten mantelraffenden Handgebärde eine Reminiszenz an das grandiose Mantelöffnungsmotiv erkennen will? Keine Täuschung ist jedenfalls, daß Foucquets plastische Formgrammatik von derselben euklidischen Gesetzlichkeit unterbaut ist. Nur daß eine Übersetzung stattgefunden hat. Eine Übersetzung aus rustikaler Monumentalität in höfische Eleganz und Preziösität. Eine Übersetzung aus landbäuerlichem umbrischem Dialekt in ein Racinesches Französisch. Das heißt bis zu einem gewissen Grade auch: eine Übersetzung aus dem Naiven und Archaisch-Primitiven ins Raffinierte. Wobei aber gleich gesagt werden muß, daß solch begriffliche Antithetik eine Versündigung an dem nuancierten Vorgang ist, um den es sich hier handelt. Das heißt: eine Versündigung an dem Reiz unfaßbar schwebender Übergänge.

Mit dieser Vorsicht muß nun in diesem Zusammenhange auch das aufregendste Motiv dieser Foucquet-Madonna, ihre Brustentblößung, zur neuen Erörterung kommen. Liegt vielleicht auch hier ein Palimpsest vor, bei dem wir unter dem höfisch erscheinenden Oberflächentext einen Urtext durchlesen können, der bis in altetrurische Tiefenschichten hinabreicht? Die Antwort gibt Piero della Francescas sogenannte Madonna del parto. Zwei Engel, die mit großer Gebärde den Vorhang eines baldachinartigen Zeltes aufreißen — — und der Blick prallt zurück vor einer Ungeheuerlichkeit. Die eine Hand gelassen in die Hüfte gestützt, steht eine ländliche Madonna vor uns, die mit der anderen Hand auf den Schlitz ihres häuslich einfachen Gewandes hinweist, der dem Blick den schwangeren Leib freigibt. Ich weiß keinen zweiten Fall, in dem uns Christliches so pagan anspricht, keinen zweiten Fall, in dem mit so selbstverständlicher urmythischer Unschuld, mit einem so wahrhaft heiligem Ernst ein gewagtes und darum seltenes christliches Motiv paganisiert worden ist. Oder soll ich sagen: barbarisiert worden ist? Ich sage: elementarisiert worden ist. Und wieder verwischt sich mit Notwendigkeit aller Grenzstrich zwischen Gott und Idol.

Ich brauche nicht erst zu sagen, worauf ich mit dieser Gegenüberstellung hinauswill. Der scheinbare Exhibitionismus, mit dem Foucquet die nährende Madonnenbrust freigelegt hat, er will als derselbe sakrale Exhibitionismus verstanden werden, der in Piero della Francescas Freske den schwangeren Leib dieser Madonna fingerzeig-deutlich bloßgelegt hat. Gegenüber diesem gemeinsamen Urgrund der Auffassung sind alle selbstverständlichen Übersetzungsmetamorphosen von zweiter Wichtigkeit. Foucquet ist kein umbrischer Bauer gewesen, Foucquet ist ein französischer Hofmann gewesen. Er zivilisierte das Elementare.

Spreche ich hier von einem bloßen Luftreich des Bezugs? Nein, hier ist auch historisch fester Boden betretbar! Ich notiere ohne viele Worte. Durch Filarete wissen wir, daß Foucquet in den vierziger Jahren nach Rom berufen worden ist, um ein Porträt von Papst Eugen IV. zu malen. Aus verschiedenen Urkunden läßt sich mit Sicherheit herauslesen, daß Piero della Francesca in den gleichen Jahren mit vatikanischen Freskenaufträgen beschäftigt gewesen ist. Erhalten sind weder des einen noch des anderen römische Werke. Natürlich ist von dieser zufällig belegbaren Begegnungsmöglichkeit zu unbelegbaren ein weiter Spielraum.

Auch der späte Fra Angelico hat in diesen Jahren im Vatikan gearbeitet. Für die Foucquet-Forschung ist es ein selbstverständliches Ergebnis ihrer Stilkritik, daß die Begegnung mit ihm starke Spuren in Foucquets künstlerischem Bewußtsein zurückgelassen hat. Daß das auch für die gleichzeitige Begegnung mit Piero della Francesca gilt, davon ist merkwürdigerweise in der mir bekannten Spezialliteratur keine Andeutung zu finden. Auch nicht bei M. I. Friedländer, obwohl er den Namen dieses Italieners in diesem Zusammenhange ganz beiläufig nennt. Es reizt mich, die betreffende Stelle zu zitieren: „Der Madonnenkopf (er meint den Antwerpener) mit der hochkugeligen Stirn und dem kalkig weißen Teint — in etwa mit dem Fleischton, den Piero della Francesca liebt — erscheint individuell und porträthaft genug, um die Tradition, hier sei Agnes Sorel dargestellt, berechtigt erscheinen zu lassen oder mindestens um die Entstehung dieser Tradition zu erklären." Ich hätte diesen Aufsatz nicht geschrieben, wenn ich Friedländers Meinung wäre.



M. VAN UYTTENBROECK BADENDE FRAUEN

GEORG POENSGEN

# HOLLAND ZWISCHEN KINDHEITSERINNERUNGEN UND KUNSTGESCHICHTE

Meine frühste Erinnerung an Holland ist verknüpft mit einem Holzhaus, das auf der Brüsseler Weltausstellung 1900 preisgekrönt worden war, und das, von einem Hotelier als Dépendance-Gebäude erworben, in Wind und Wetter seine Dauerhaftigkeit erweisen sollte. Es stand nicht unmittelbar auf dem Deich eines damals noch kleinen Nordseebades, sondern etwas landeinwärts, geschützt in den Dünen. Bei Hochflut und Sturm aber ächzte es in allen Fugen, und man hatte darin das gleiche Gefühl, wie 25 Jahre später angesichts der vom Tornado an einen Abgrund gefegten Trapperhütte in Chaplins unvergeßlichem Film „Goldrausch". Doch die Prämiierung des Hauses bewährte sich. Es schlug niemals um und steht vielleicht noch heute. Wir wohnten darin nur ein einziges Mal, denn inzwischen war oben, burgartig hoch über dem Meere gelegen, eine Sommervilla entstanden, die wir nun bis zum ersten Weltkrieg Jahr für Jahr zu Beginn der rheinischen Ferien besuchten. Ein Kinderparadies, mit allem, was dazu gehört. 1940 wurde es abgerissen, um einem Bunker der deutschen Marineartillerie Platz zu machen.

Ich war fünf Jahre alt, als Max Liebermann mit dem Malstock nach mir ausschlug. Er stand bei grauem Wetter unten am Strande und malte einen Muschelfischer mit zweirädrigem Wagen und kleinem zotti-

gem Pferd. Ich bildete mir ein, er merke es nicht, wenn ich hinter ihm stand und den raschen Fortgang seiner Arbeit verfolgte. Seiner mehrfachen Aufforderung, mich zu entfernen, glaubte ich daher durch einen Rückzug von nur wenigen Metern entsprochen zu haben. Als es dann plötzlich zornig unter seinem großen Panamahut aufleuchtete, und der Malstock in Sonderaktion trat, erschrak ich sehr.

Mitten im letzten Krieg sah ich das damals entstandene Bild wieder und hätte es beinahe zu einem Spottpreis erworben. Der Kauf zerschlug sich. Irgendein Unbekannter hatte mich überboten. Zum Trost wies man mich darauf hin, daß ich mir mit dem Gemälde leicht die Gestapo in die Wohnung geholt hätte. Der tiefere Sinn war aber hoffentlich die Rettung des Kunstwerks, denn wenige Monate später brannte unsere Wohnung aus.

Der holländische Badeort war einem kleinen, jahrhundertealten Fischerort vorgelagert. Seine Bewohner stellten sich mit der Zeit mehr und mehr auf Verdienst durch die fremden Sommergäste um. Der Schmied verkaufte Segelschiffe für Kinder, Drachen, Strand- und Holzschuhe. Im Stoffladen konnten Damen jeden Alters kokette Spitzenhäubchen, opulente Badekostüme und silberne Filigranknöpfe erwerben. Im Papiergeschäft gab es Andenken aller Art, wie ausgemalte Muscheln, Federhalter mit Durchguck und Holzschuhe aus Porzellan. Der Bäcker aber hatte sich auf Schokoladen, Krokant und Zuckerwerk spezialisiert. Für uns Kinder bedeutete der Einkauf bei ihm den Höhepunkt der Gefühle. Er hieß van der Werff. Meine ersten kunstwissenschaftlichen Bemühungen kreisten um den süßlich-akademischen, graziös-epigonenhaften Hofmaler Adriaen van der Werff, der zu Beginn des 18. Jahrhunderts an fast allen europäischen Fürstenhöfen hoch geschätzt wurde. Die über ihn geplante Doktorarbeit aber unterblieb. Das Schokoladengeschäft im Unterbewußtsein widersetzte sich wohl einer allzu seriösen und erwachsenen Behandlung.

Der D-Zug, der uns alljährlich in wenigen Stunden nach Holland brachte, mußte in Leyden, der Geburtsstadt Rembrandts, verlassen werden. Auf dem Bahnhofsplatz war die Anfangs- und Endstation der Kleinbahn zum Meer. Man hörte ihr Läuten schon von weitem. Bei starkem Sturm konnte ihre Miniaturlokomotive mit dem hohen Schornstein die Böschung der Stranddünen nicht erklimmen. Dann ging man das letzte Stück zu Fuß und ließ das Gepäck nachkommen. Lehn besorgte das. Lehn war ein junger Fischer, der im Winter die Obhut über das Haus hatte und im Sommer das Pumpwerk der Wasserleitung bediente. Er konnte ebensogut Stoffdrachen bauen, wie Rohrbrüche reparieren, das Segelboot bei schwerstem Sturm lenken und neue Glasscheiben in die Verandafenster einsetzen, wenn sie bei Sturm eingedrückt worden waren. Er hatte kurzgeschnittenes borstiges Haar und sagte aus reizvoll mangelhafter Kenntnis der deutschen Sprache Du zu jedermann. Man kann sein Bildnis auf einem der Schützenstücke des Franz Hals im Haarlemer Museum wiederfinden. Aber dazu muß man ihn gekannt haben.

Überhaupt ist wohl in keinem anderen Falle die persönliche Bekanntschaft und Vertrautheit mit Land und Leuten für das Verständnis der Kunst der Vorfahren so förderlich, wie eben hier. Was Wilhelm von Bode als Kunsthistoriker, Max Liebermann als Maler und Paul Claudel als Dichter auf dieser Grundlage zum Wissen um die alten Holländer beigetragen haben, wird immer maßgebend bleiben. In ihrer Nachfolge sind wird darauf angewiesen, herkunfts- und erlebnisbedingte Vorlieben jeweils sachkundig mit der Realität in Einklang bringen zu können.

Die Illusion gesicherter Gesellschaftsordnung und wirtschaftlicher Unantastbarkeit schlägt in dem gesegneten Holland gerne einen Bogen über dreihundert Jahre hinweg. Daß Rembrandt am Ende seines Lebens vereinsamt und mittellos war und daß Franz Hals im Armenhaus starb, wird dabei ebenso leicht ignoriert wie die sozialen Krisen, die uns in zwei Weltkriege hineintrieben. Gegenüber der natürlichen Frische und häuslichen Intimität der holländischen Malerei fühlt sich jeder von uns auf eine ganz eigene Weise in die Träume seiner Kindheit zurückversetzt.

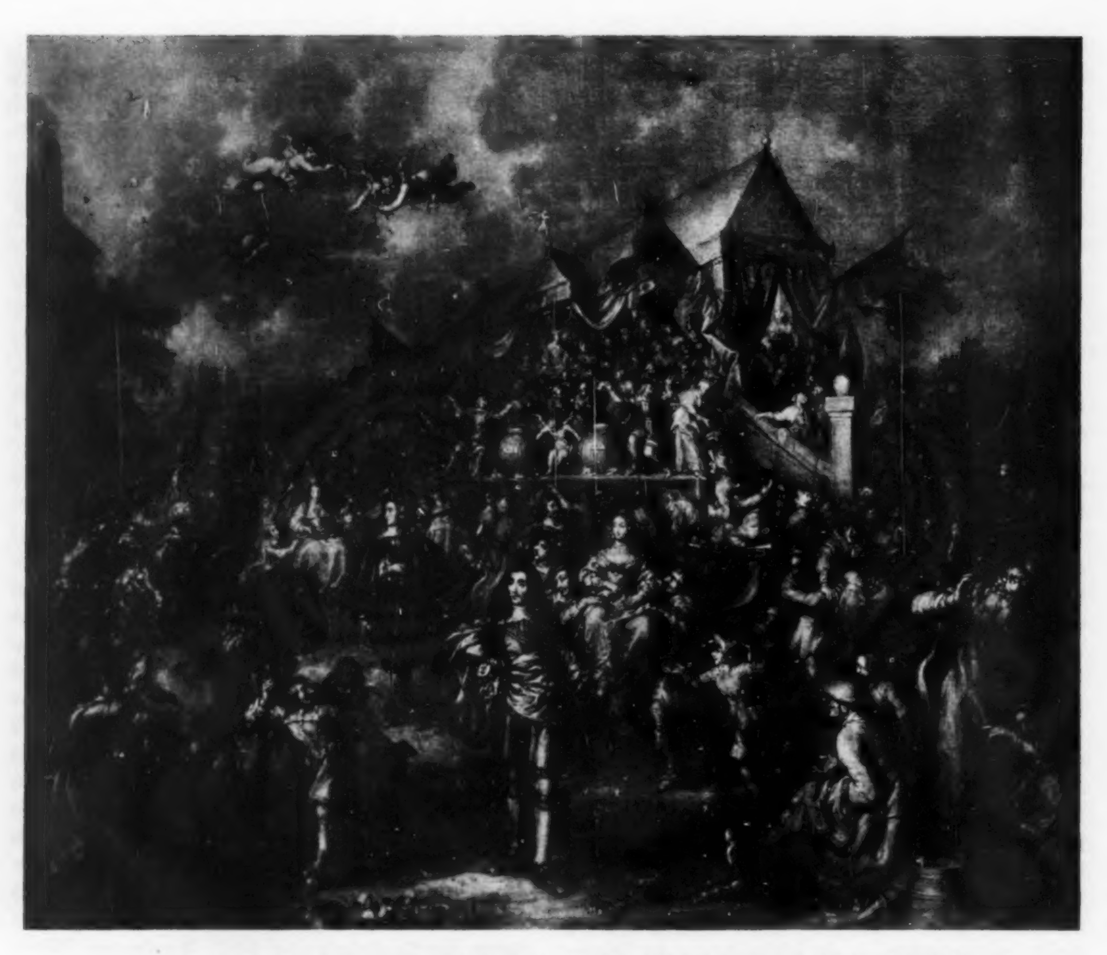
Landeinwärts von unserem Ferienparadies gab es einen Binnenort gleichen Namens wie das Fischerdorf, größer als dieses, Umschlagplatz für Handel und Gewerbe seit alters her. Hier wurde im Herbst die Kirmes abgehalten. Wenn wir nach etwa halbstündigem Fußweg, von den Meeresdünen herabkommend, hier eintrafen, bot sich uns der Anblick eines harmlos vergnügten Gewimmels zwischen Schaubuden, Garküchen, Schaukeln und Waffelbäckereien, das sich von den Bildern eines Brouwer, Craesbeck und Nieulandt nur durch die neuzeitliche Kostümierung und das po-

lizeilich bedingte höhere Maß an Zivilisation unterschied. Begleitet von würdigen Verwandten oder Dienstboten standen wir, sauber gekleidet, abseits vom Volkstrubel wie kleine Hofmitglieder bei van de Venne oder Begeyn, und wären viel lieber vom Schmied, von Lehn oder Dirck, dem Strandhüter, zünftig eingewiesen worden. Kehrten wir dann gegen Abend im Vorgefühl der Magenverstimmung wegen allzu reichlich genossenen Schmalzgebäcks an die See zurück, so erwarteten uns unterwegs Sonnenuntergänge über dem welligen Land, wie Aert van der Neer sie malte, schön und traurig stimmend zugleich. Fünf Wochen gingen nur zu rasch vorüber, und schon sehr bald verstellte der obligate Hausaufsatz „Mein schönster Ferientag" den freien Ausblick in die Zukunft. Aber gerade die leicht kummervollen, schon im Abschiedsweh empfangenen Eindrücke stellten sich nachher als die stärksten heraus und gaben der Einnerung Lebendigkeit. Ob wir nun, im Binnenorte noch, schnurgerade Straßen weinroter Backziegelhäuser mit blitzblanken Messingschildern an den schmalen Türen entlang gingen und dabei Visionen vorwegnahmen, wie sie uns später durch Gemälde von Pieter de Hooch, Esaias Boursse, Gerrit Berckheyde und Vermeer van Delft bestätigt werden sollten, ob wir irgendwo im Lande, vom Dunst der genialen Gesamtschau eines Herkules Seghers umfangen zu sein glaubten, Meindert Hobbemans „Allee von Middelharnis" entlangschritten oder Potter'sche Tiergruppen sahen, ob uns ein Kirchenbesuch die calvinistische Kühle und Klarheit Houckgheest'scher oder de Witte'scher Architekturbilder vergegenwärtigte, oder schließlich, ob wir am Meeresstrand Fischer- und Volksszenen der van de Veldes wiederfanden, — die Sehnsucht aus der Düsternis deutschen Alltagslebens nach der Schärfe solcher Eindrücke wurde gerade durch das Schmerzliche ihrer Rezeption verschönt. Denn wir behalten ja niemals, was uns mühelos und selbstverständlich zufällt. Nur die Ahnung oder das Wissen um die Unabwendbarkeit baldigen Verlusts treiben uns zur schöpferischen Aufnahme des Vorüberziehenden.

So war denn auch der Besuch der Gemäldegalerien in den großen Städten meistens von Abschiedskummer überschattet, da er nur auf der Rückreise der Familie vorgenommen wurde. Man hatte reichlich zu tun, um den im Baedeker mit zwei Sternchen versehenen Hauptwerken der großen Meister die obligate Bewunderung entgegenzubringen. Die Ermüdung infolge der Kilometermärsche durch zahllose Säle mit briefmarkensammlungsartig bepflasterten Wänden wuchs sich meistens zu irgendeiner strafwürdigen Spitzbüberei oder Respektlosigkeit aus, nachdem die Phase ohnmächtiger Resignation erst einmal überwunden war. Trotz allem aber hafteten im Unbewußten verschiedene Bildeindrücke, die irgendwann einmal maßgebend wieder an die Oberfläche dringen sollten.

Das waren bezeichnenderweise nun nicht die zu Herzen gehenden Ewigkeitsschöpfungen wie Rembrandts „Saul und David" im Mauritshuis oder die beiden Regentenbilder des Haarlemer Altmännerhauses von Frans Hals, die uns, als wir heranwuchsen, dem allgemeinen literarischen Urteil gemäß, aufs tiefste beeindruckten, sondern kindlich-heitere, ganz einfache Volks- und Landschaftsdarstellungen. In unserem wohlbehüteten Spielzimmer daheim hingen als Zeugnisse mütterlicher oder großmütterlicher Fürsorge Buntdrucke von kleinen holländischen Knaben und Mädchen, die einander an den Händen hielten und mit ihren Holzschuhen dem Beschauer lachend entgegenliefen. Zwischen diesen und den Eislauf- oder Fischereibildern eines Arent Arentsz, Hendrik Averkamp und Essaias van de Velde bestand lediglich der Unterschied beabsichtigter Naivität hier und der Frische ursprünglich harmloser Sittenschilderung dort. Die Assoziation mußte sich auch im Vorübereilen sofort ergeben. Jene Inkunabeln holländischer Wirklichkeitskunst, entstanden in den ersten Jahren nach der politischen Befreiung des Landes, wurden schon damals dort sehr bald durch eine mehr impressionistisch-flüssige Darstellungsweise überholt. Van Goyen, Cuyp und die Ruisdaels traten auf den Plan und repräsentierten den Geschmack eines durch Würden und Wohlstand erwachsen gewordenen Bürgertums, das sich die Natur als gewichtigen Wandschmuck in seine Wohnungen holte. Ihnen entsprechen die Genre- und Gesellschaftsszenen von Thomas de Keyser bis zu Metsu und Terborch. Wir nahmen auch diese Entwicklungsstufe gewiß zur Kenntnis, aber sie erschien uns wohl, wenn auch fälschlich, allzu verwandt mit der Salonkunst der Gründerjahre, denen wir entwachsen waren. Wir übertrugen bittere persönliche Erfahrungen aus der alltäglichen Gegenwart dieser Kunst auf ihre holländischen Vorläufer und beraubten uns damit der Entdeckerfreude an deren Ursprünglichkeit.

Bei jenen anderen, den Wegbereitern der Naturwiedergabe der Kunst des 17. Jahrhunderts aber war es ge-



ADRIAEN VAN DE VENNE, ALLEGORIE AUF DIE RÜCKKEHR KARLS II. NACH ENGLAND

rade umgekehrt. Ihre erfrischend sachliche Schilderung unterschied sich so auffallend von dem kultivierten Kitsch der Kinderstuben-Buntdrucke, daß sie uns gleich erlösend in die Augen springen mußte. So bewahrten wir sie liebevoll im Gedächtnis, bis sie früher oder später ihren ausgesprochenen Wert erwiesen. Zu ihren Hauptvertretern gehören auch die bezaubernd graziösen Gesellschaftskünstler aus dem Umkreis des jungen Franz Hals, so vor allem der früh verstorbene Willem Buytewech, den das Globetrottertum vagabundierender Komödianten und junger Kavaliere, die damals den neuen Freistaat in den nördlichen Niederlanden besuchten, zu höchst persönlichen Gruppenbildnissen anregte.

Aber ich nahm hier Erkenntnisse vorweg, die sich erst einstellen sollten, nachdem der ebenso beglückende wie ernüchternde Rhythmus alljährlicher Ferienbesuche durch den ersten Weltkrieg kraß unterbrochen und beendet worden war. Es ist ein großer Unterschied, ob man ein Land und seine Kunst als ein dort halb beheimateter, der Durchschnittsbevölkerung sozial gleichgestellter Gast auf sich wirken lassen kann, oder ob der seelische Druck infolge materieller Schwierigkeiten und politischer Deklassierung die Un-

befangenheit der Eindrücke wesentlich beeinflußt. Als ich zu Beginn der zwanziger Jahre zum erstenmal wieder nach Holland kam, war es als Zugbegleiter eines Transports von unterernährten deutschen Kindern, die dort von menschenfreundlichen Familien zu längerem Aufenthalt eingeladen wurden. Meine Aufgabe war mit der Überantwortung des letzten Transportmitglieds an seine Pflegeeltern erfüllt. Es blieb mir nun überlassen, wie ich es anstellte, mit nur ein paar mühsam zusammengesparten Gulden und einer Hartwust in der Tasche meinen Aufenthalt an den Stätten schönster Jugenderinnerungen so lange wie möglich auszudehnen. Die Familienvilla am Meer war, um überhaupt gehalten werden zu können, vermietet. Ich hatte an der See außer sonderbar unwirklich anmutenden Begrüßungen mit alten lebenden und stummen Bekannten nichts unmittelbar Wichtiges zu suchen. Wo man mich infolge alter Beziehungen in den Städten als Logiergast aufnahm, brannte mir die Gastfreundschaft, je liebenswürdiger sie mir war, desto heißer unter den Füßen. Die Museen in ihrer unpersönlichen Kühle und doch vertrauten Intimität waren daher um so durchgehender meine Zufluchtstätten, als die einmal erworbenen Eintrittskarten jeweils bis zum Äußersten ausgenutzt werden mußten.

Der Aspekt, den die alten holländischen Bilder unter diesen Bedingungen boten, waren naturgemäß von ihren Eindrücken aus der Kindheit in mehrfacher Hinsicht sehr verschieden. Wir Deutschen standen seit 1914 außerhalb jener Welt, der die Schätze und Schönheiten des Daseins wie zum Lohn für ein gerechtes Leben mühelos zufielen. Die Atmosphäre des Mißtrauens und der Abneigung, die uns seitdem umgab, brauchte im einzelnen gar nicht spürbar zu werden: die stummen Zeugen einer glücklicheren Vergangenheit brachten sie in gespenstischer Deutlichkeit zur Geltung. Aus dem Kinderparadies war ein verlorenes Paradies geworden. Die Bilder der alten Holländer, nun erst recht ergreifend in ihrer eng vertrauten Natürlichkeit, gehörten uns nicht mehr mit. Wir durften sie nach wie vor besehen und unsere Betrachtungen über sie anstellen. Innerlich über sie zu verfügen jedoch war uns verwehrt.

So setzte wissenschaftliches Interesse ein, Dissertationspläne distanzierten das dörfliche Schokoladengeschäft in der Erinnerung. Fragen nach stilistischer Provenienz übertönten mahnende Stimmen aus der Kindheit vor altbekannten personifizierten Darstellungen. Wir wurden gebildet, wo wir geliebt hatten, und wie wir uns dadurch harmloser Aufnahmefähigkeit beraubten, drangen wir zugleich über uns selbst hinaus ins Ewige, unbegrenzt Gültige vor.

In das Deutschland der Inflationsjahre zurückgekehrt fanden wir dort in Handzeichnungs- und Kupferstichsammlungen Material genug, um unseren Wissensdurst zu stillen. Nun nicht ausschließlich nach individuellen Äußerungen der uns bereits bekannten Meister, die in unzähligen Radierungen und Skizzen vorlagen. Vielmehr trat mehr und mehr die Suche nach großen Zusammenhängen zeitlicher und geographischer Art in den Vordergrund, wie sie durch die Italianisten am Anfang und Ende des 17. Jahrhunderts verdeutlicht wurden. Die geistvollen Qualitäten der als manieriert umschriebenen Darstellungsweisen eines Carel van Mander, Hendrik Goltzius, Gerrit Pietersz, Jodocus a Winghe, Cornelis van Haarlem und vieler anderer, die aus Rom, Florenz und Venedig, oder kristallisiert durch die Schule von Fontainebleau, die Ergebnisse der Spätrenaissance ihrer holländischen Heimat übermittelten, andererseits die Utrechter Bloemaert, Honthorst, Terbrugghen, Moreelse u. a., die in der Nachfolge Carravaggios dessen indirekte Lichteffekte zu einem neuen Realismus verarbeiteten, gingen uns ebenso auf, wie der Reiz des langsamen Hinübergleitens der überfeinerten Gesellschaftskunst um 1700 ins Höfische der Franzosen bei Cornelis Troost, Godfried Schalken, Netscher, Mieris und eben Adriaen van der Werff. Dabei berührte uns der Wiederklang von Poussin und Claude Lorrain in den romantischen Landschaften eines Berchen, Both, Hackaert als Reminiszenz an Verwandtes aus dem Nachlaß biedermeierlicher Vorfahren auf eine ganz eigene Weise heimatlich. So lösten wir uns langsam von den Buntdrucken der Kinderzimmer, wurden durch das Studium der Kunst zu Weltbürgern und vergaßen im Forschungseifer den Schmerz über den Verlust der Illusionen um unsere Wahlheimat.

Aber es bedurfte nur der leisesten persönlichen Verquickung, um die Realität dieses Vergessens wieder an die Oberfläche treten zu lassen. Als mir gegen Ende der zwanziger Jahre eine sehr verlockende und aussichtsreiche Gelegenheit geboten wurde, für längere Zeit beruflich nach Holland zu kommen, lehnte ich ab. Die Furcht, durch ernüchternde Erfahrungen bei einem trockenen Alltagsleben im Traumreich meiner Kinderjahre die Souveränität über

dessen schöpferischen Möglichkeiten zu verlieren, war doch noch stärker als beruflicher und wissenschaftlicher Ehrgeiz. Es zeigte sich, daß ich offen lassen mußte, was auch während der ehemaligen Ferienaufenthalte keine Lösung gefunden hatte. Das Problematische, Schmerzende der Erlebnisse vor Natur und Kunst dürfte nicht der Verflachung in grauer Langeweile ausgesetzt werden. Räumlicher Abstand erschien hier, wie fast immer, als dringendes Erfordernis. So opferte ich meiner unglücklichen, und eben dadurch um so nachhaltigeren Liebe zu Holland die Chance einer günstigen Laufbahn, und ich bereue das im Sinne dieser Liebe nicht.

Denn bald darauf wurde ich eben an dem Ort, wo ich nun anstattdessen verblieben war, in die äußerst seltene Lage versetzt, ein kleines, leerstehendes Jagdschloß des 16. Jahrhunderts durch eine große Anzahl vorzüglicher holländischer Bilder aus enteignetem Feudalbesitz als öffentliche Schausammlung auszustatten. Die teils repräsentativ ausladenden, teils kabinettartig kleinen Räume dieses Schlößchens, gut beleuchtet, mit weiß gekalkten Wänden und in der Barockzeit stuckierten Decken, war wie geschaffen zur Aufnahme derartigen Schmucks. Mehrere Oranierbildnisse gaben der kleine Kollektion, die von fast allen Phasen und Schulrichtungen der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts kennzeichnende Beispiele enthielt, den Charakter jener vornehmen, in Staatseigentum übergegangenen Privatgalerien, wie wir sie noch heute verschiedentlich in Holland finden können. Ihrem markantesten Vorläufer, dem Mauritshuis im Haag ähnelte das Jagdschlößchen auch insofern, als hier wie dort ein kleiner Binnensee vor den Fenstern der Hauptfront seine lebendigen Reflexe in den Räumlichkeiten hat, so daß Vergangenheit und Gegenwart malerisch fließend miteinander verquickt werden.

Auf diese Weise Jugenderinnerungen zu realisieren, dürfte nur wenigen vergönnt sein. Es war wie ein Neuaufbau des in der Ferne unerreichbar gewordenen Landes mit allen seinen Erscheinungen im eigensten Bezirk. Ich wurde dadurch sowohl der Vergangenheit wie der Gegenwart gegenüber wieder souverän, verlor das Gefühl des Verstoßenseins und gewann die Unbefangenheit im Nachsinnen frühester Eindrücke zurück.

Der Zufall hatte mir unter den erwähnten Restbeständen von Kunstwerken, die es neu zur Geltung zu bringen galt, auch ein besonders typisches Gemälde des Moses van Uyttenbroeck in die Hände gespielt. Dieser aus dem Haag stammende, von etwa 1590 bis 1648 lebende Künstler pflegte in der Nachfolge des berühmten früh verstorbenen Deutschrömers Adam Elsheimer die Wiedergabe südlicher Ideallandschaften mit mythologisch-dionysischer Staffage. Während aber sein großer Lehrer diese Staffage, sofern sie nicht überhaupt, wie auf seiner bekannten „Flucht nach Ägypten" religiösen Inhalts war, ganz diskret und von klassischem Zauber umkleidet, der Gesamtkomposition unterordnete, nahm Uyttenbroeck sie zum erstenmal im Laufe der Kunstgeschichte zum Vorwand ausgesprochen humorvoller Darstellungen. Da rutschten pralle junge Nymphen mit Gejohl einen Wasserfall bei Tivoli herunter, wobei sich übermütige Spritzschlachten und die komischsten Purzelbaumszenen entwickeln, da gehen zwei alte bärtige Flußgötter toternsten Antlitzes mit Rudern aufeinander los, während im Hintergrund die von ihnen bevaterten Jungfrauen in verhaltener Spannung den Ausgang der Differenz abwarten, da sitzt Argus, ein zottiger Waldschratt mit ziemlich dummem Gesicht auf einem Baumstumpf und nimmt die dicke, blöd widerkauende Kuh Jo entgegen, welche ihm von Juno, einer halbnackten, handfesten Landpomeranze überantwortet wird, oder die lykischen Bauern in Gestalt von rüden Dorflümmeln geben im Schilf hockenden düster dreinschauenden Olympiern freche Antworten, bevor sie von diesen zur Strafe mit Wasser bespritzt und in Frösche verwandelt worden. Die Art, wie hier bei äußerster Delikatesse der Landschaftsbehandlung mit stillem Schmunzeln Erhabenes liebevoll karikiert ist, berührt außerordentlich holländisch. Sie war mir schon früher verschiedentlich aufgefallen, und als ich die Hand des Malers nun wiedererkannte, klang in mir etwas sehr vertraut an. Aber mir hatten wohl immer Laune und Muße gefehlt, mich damit bewußt zu beschäftigen. Sei es, daß ich als Kind aus Mangel an mythologischen Kenntnissen zu rasch daran vorübergegangen war, sei es, daß ich mir später im Eifer eines durch äußere Verhältnisse erschwerten Studiums nicht die Zeit gegönnt hatte, die humoristische Einzelerscheinung Uyttenbroecks gebührend zu würdigen, — erst jetzt ging mir außer der Fähigkeit, über seinen gutmütigen Humor zu lachen, auch die Erkenntnis auf, wie ungemein charakteristisch er für seine Heimat und die Mentalität ihrer Bewohner sei. Ich hörte das Gutturale, dabei doch seltsam Geschwinde und Modulationsreiche ihrer Sprache wieder, wenn ich in

die durch wenige derbe Züge höchst treffend umrissenen Physiognomien allzu menschlicher Götter und Halbgötter dieses Kleinmeisters sah. Ich roch den sie umgebenden Meeresduft, selbst wenn sie zwischen antiken Ruinen in bergiger Landschaft dargestellt waren. Ich spürte den behäbigen, und trotzdem durch Spontaneität oft erstaunlich antreibenden Rhythmus ihres Lebens in der Ebene unter grauem Himmel genau heraus, wiewohl sie doch stets in außergewöhnlichen Situationen abgebildet waren. Kurzum, ich erkannte, wie es oft geschieht, auch hier im Sonderfall das Typische, im überwirklich Gemeinten die Wirklichkeit. Wenngleich nun meine Sehnsucht nach Holland dadurch nur noch verstärkt wurde, so verlor sie doch ihr Schmerzliches, Unlösbares. Was wir einmal vollauf begriffen und uns dadurch zu eigen gemacht haben, das quält uns nicht mehr. Wir kommen darüber zur Ruhe und gönnen ihm auch aus der Ferne sein Eigendasein. So fand ich gerade in den Jahren, da uns durch politische und wirtschaftliche Maßnahmen der Diktatur der Besuch des Auslandes mehr und mehr verleidet wurde, reichlich Bestätigung idealistischer Jugendträume durch die von mir zusammengestellte kleine Galerie holländischer Bilder. Moses van Uyttenbroeck war dabei mein besonderer Freund.

Aber dieses alles erwies sich doch scheinbar wieder als graue Theorie, als wir kurz vor Ausbruch des letzten Krieges mit einem Frachtdampfer rheinabwärts an der holländischen Küste entlang hinauf zu den friesischen Inseln fuhren. Ich hatte auf dieser Reise erneut Gelegenheit, den langsamen, selbstverständlichen Übergang von meiner niederrheinischen Heimat nach Holland zu beobachten. In wohltuend dahingleitender Breite vereinte der Fluß an seinen gedeihlichen Ufern neben den saftigen Wiesen, darauf Kühe weideten, uralte historische Stätten diesseits und jenseits der Grenzen zu einem harmonischen Ganzen. Die Sinnlosigkeit nationalen Auftrumpfens war mir vorher selten derart deutlich geworden wie hier, wo zwischen Xanten, Cleve und Emmerich einerseits, Nymwegen, Arnheim und Tiel andererseits im Landschaftscharakter überhaupt kein Unterschied besteht. Um so erregender und wehmütiger berührte es mich, als ich an der Grenzstation Lobith, wo wir für kurze Zeit an Land gehen durften, jene langen Karawanen von Radfahrern wiedersah, die, meistens paarweise in kameradschaftlich harmloser Unterhaltung nebeneinander herfahrend, höchst kennzeichnend für Holland und seine schmalen Klinkerwege sind. Ich kam mir gegenüber der kolonialen Weiträumigkeit und Wohlhabenheit des Wesens dieser unbeschwerten Menschen nun doch wie ein durch lange Gefangenschaft Gezeichneter vor. Der Klang ihrer für uns meistens recht heiter anmutenden Sprache erschien mir gerade jetzt in der Nähe wie aus unerreichbar ferner Erinnerung kommend. Auch der Geschmack des „Fosko", eines kalten Schokoladengetränks, das wir während der Gepäckkontrolle in der Wirtsstube des Zollhauses einnahmen, verstärkte nur dieses Gefühl. Ich konnte, so gern ich es wollte, nicht mehr in die Ferienstimmung zurückfinden, die eigentlich dazu gehörte. Man spürte damals schon nur zu deutlich, was anstattdessen bevorstand.

So ging ich denn auch bei einem halbstündigen Aufenthalt in Rotterdam nur mit sehr geteilten Gefühlen von Bord. Ich sah aus der Ferne das dunkle Gebäude der Börse wieder, das, da von Adriaen van der Werff entworfen, mein Interesse einmal ganz besonders beansprucht hatte. Ein Fruchthändler, der seine mit Bananen und dunklen Trauben gefüllten Körbe an einem Joch von den Schultern herabhängend trug, kam genau wie schon Jahrzehnte früher am Strand der Nordsee auf uns zu. Von den dunkelroten Geschäftshäusern nahe am Wasser glänzten die Messingschilder. Straßenmakler und Zeitungsverkäufer überboten sich in altvertrautem Reklamegeschrei. Am liebsten hätte ich sie zur Ruhe gemahnt. Die Bilder in meinem Jagdschlößchen waren so wohltuend stumm geblieben.

Abends, bei gelbrotem Sonnenuntergang, fuhren wir in die Meeresdünung hinaus und bald blitzte der Leuchtturm von Scheveningen auf. Wie oft waren wir nach stundenlanger Strandwanderung bis dicht in seine Nähe gelangt, derweil kleine Sandhäufchen, von unseren Füßen losgelöst, vor uns hersprangen. Wir trugen bunte Eimer aus Blech oder Papiermaché, darin wir Seesterne, Crevetten, Krebse und Muscheln aller Art sammelten. Meistens waren wir, barfuß, zu weit ins Meer hinausgegangen, so daß unsere hochgekrempelten roten Pumphosen unten durchnäßte Streifen hatten. Und wir kamen uns vor wie die Herren der Schöpfung, weil weit und breit am Strande kein Mensch, und auf den Dünen, wo der Wind das Binsengras beugte, keine Häuser zu sehen waren.

Ich wußte, daß das inzwischen alles ganz anders geworden war. Daß der kleine Fischerort unserer Kinderferien sich zu einem hypermodernen, internationalen Tennis-

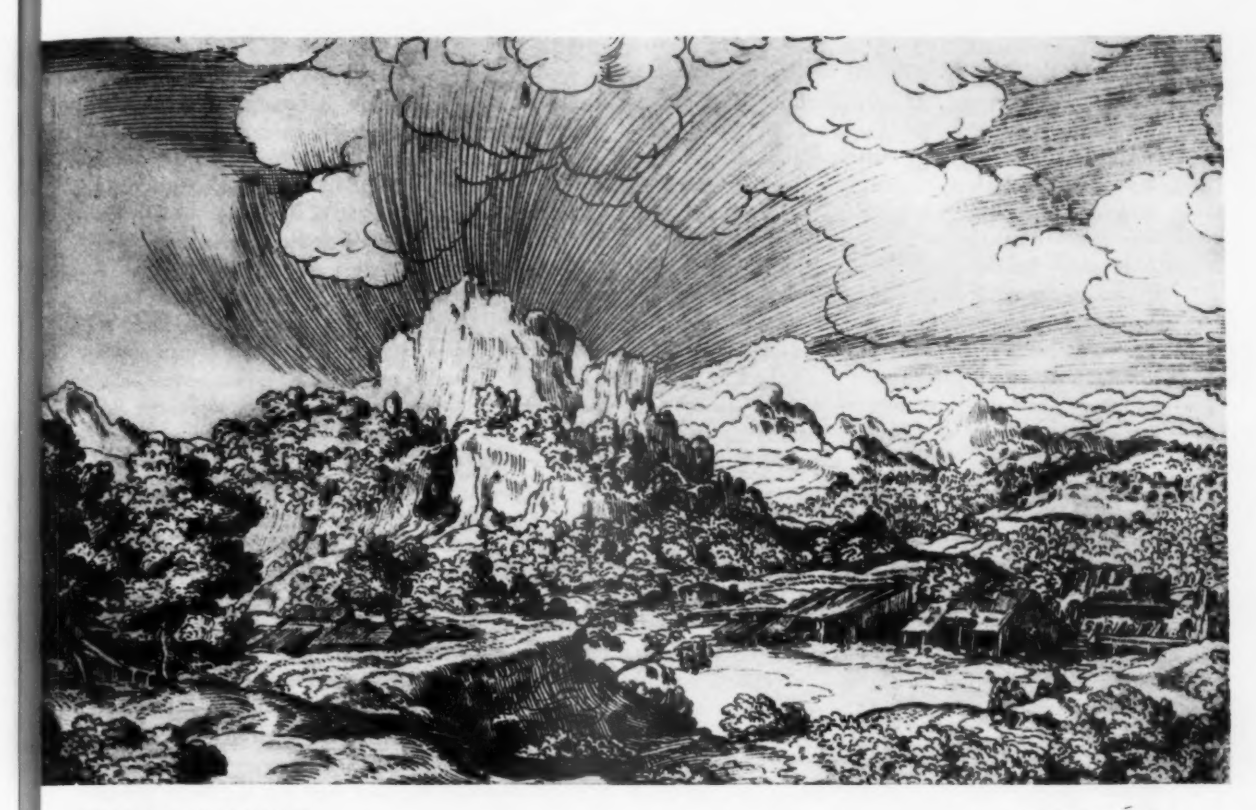
turnier-Platz entwickelt hatte. Daß in unserem ehemaligen Hause blasierte Fremde nur zu kurzem Sportaufenthalt verweilten. Daß die alten Badekarren nicht mehr existierten, in denen man höllisch aufpassen mußte, um nicht hinzufallen, wenn der kautabakspuckende Wärter das Pferd vorgespannt hatte, um sie ins Wasser zu fahren, und daß mit Jan, dem harmlosen Dorfirren, alles Vertraut-Unheimliche von der dortigen Küste gewichen war. Trotzdem überkam mich, als ich durch ein Fernglas den Deich, die alten Villen, den runden Vorbau des Hotels wiedererkannte, sekundenlang eine Anwandlung, als müsse ich ins Wasser springen und hinüberschwimmen, um dort nach dem Rechten zu sehen. Aber das war nur eine Anwandlung. Die Vernunft sagte mir, daß mir das alte Holland, mein Holland, doch nur in den unvergänglichen Bildern seiner Malerei des 17. Jahrhunderts erhalten bleiben würde. Auch dann, wenn, wie das Radio in der Kapitänskajüte hinter mir soeben verkündete, kriegerische Verwicklungen unvermeidlich waren. Auch dann, wenn eigener und öffentlicher Kunstbesitz nichts mehr bedeutete, und nur die Erinnerung an die unverkennbaren Merkmale der großen und kleinen Meister von Rembrandt bis de Gelder, von Arent Arentsz bis Horemans, von van Mander, Frans Hals und Buytewech bis Netscher van der Werff und Douven, von Roland Savery und Moses van Uyttenbroeck bis zu den Grieffiers und Jan Wynants uns erhalten blieb.

Heute, nachdem die über unserem Kontinent lastende Wolke von Pulverdampf, Brand und Trümmerstaub sich langsam zu heben begann, wird uns bei allem Schmerz über das Geschehene die trostreiche Erkenntnis, daß selbst die schlimmsten Katastrophen geistiges Eigentum nicht zerstören konnten. Trotz unersetzlicher Verluste an Denkmälern der Vergangenheit ist der Bestand historisch bedeutsamer Kunstwerke immer noch groß genug, um kommenden Generationen einen Begriff von der übernationalen Einheit schöpferischer Äußerung zu vermitteln. Es mag auf meine persönliche Vorliebe zurückzuführen sein, wenn ich dabei in der holländschen Malerei des 17. Jahrhunderts ein hervorragend völkerverbindendes Element erblicke: unbestreitbar bleibt, daß gerade ihre unbestechliche Wirklichkeitstreue alle politischen Krisen der neueren Zeit überdauert und das Verständnis sämtlicher Gesellschaftsschichten gefunden hat. So dürfte das kleine Land an der Rheinmündung auch künftighin allen denen, die den einzigartigen Zusammenklang von Vergangenheit und Gegenwart dort erfaßt haben, als eine Heimat der Freude und der menschlichen Verständigung erscheinen. Unabhängig von den psychologischen Spannungen und Mißverständnissen, an denen die Welt momentan noch krankt, werden die natürliche Daseinsbejahung und der handfeste Humor der Holländer, wie sie sich in den Gemälden ihrer Vorfahren dokumentieren, immer wieder zur Linderung der Sorgen des Augenblicks beitragen.

Diese optimistische Perspektive eröffnete sich mir, als ich, vor kurzem erneut mit der Pflege alten Kunstbesitzes betraut, in die Lage kam, aus einem dumpfen Kellerraum, der ihnen während des letzten Krieges als Zufluchtsort gedient hatte, eine Reihe von recht beachtlichen niederländischen Bildern der Barockzeit wieder ans Tageslicht hervorzuholen. Der nüchterne Diensteifer, mit dem ich mich dieser Aufgabe zunächst widmete, um keinen sentimentalen Jugenderinnerungen Vorschub zu leisten, wich schon sehr bald ausgesprochenem Vergnügen. In dem Maße, wie ich nach und nach Wiedersehen mit meinen vertrauten Bekannten feierte, wurde ich ganz von selbst in den Kreis ihres unbeschwerten Schaffens hineingezogen und freute mich mit ihnen des Lebens. Ich gönnte ihnen gern die saftigen Fische, die reifen Früchte, die frischen Spargeln und die duftigen Blumen, die ihnen als Vorwürfe für ihre delikaten Stilleben dienten; ich nahm, beglückt wie beim erstenmal, teil an ihren Wanderungen durch die von salzigem Seewind überwehte Dünenlandschaft und durch die rotgeklinkerten Straßen der eng zusammenliegenden Städte ihrer Heimat; ich stand neben ihnen in den hallend hohen Räumen ihrer bürgerlich gepflegten Kirchen, und ich teilte ihre pietätvolle Nachdenklichkeit gegenüber der Würde, mit der ihre großen Meister biblische Themen als feierliche Steigerungen des Alltags zu verbildlichen verstanden. Indessen dauerte es eine Weile, bis ich auch für die Drastik ihrer Volks- und Bauernszenen wieder das richtige Verständnis finden konnte. Erst vor einer Grisaille des Adriaen van de Venne ging mir plötzlich, wie ehedem vor den Bildern des Moses van Uyttenbroek, die ganze Feinheit des holländischen Humors wieder auf.

Das Gemälde, datiert 1660 und vielleicht das letzte Werk des zwei Jahre darauf verstorbenen Künstlers, zeigt ein Volksfest im Haag zur Feier der Verehelichung zweier Töchter aus dem Hause des Statthalters. Die beiden nassau-oranischen Prinzessinnen werden

*Schluß des Aufsatzes Seite 54*



TIZIAN, LANDSCHAFT — LOUVRE PARIS

KURT GERSTENBERG

# DIE ITALIENISCHE LANDSCHAFTSKUNST DER RENAISSANCE

Im Mittelpunkt der italienischen Renaissancekunst steht der Mensch, das Suchen nach den schönen Verhältnissen von Körper und Gliedern. Als letzte und höchste Bemühung schwebte den Künstlern vor, die Gesetze wieder zu entdecken, nach denen Gott bei seiner Schöpfung vorgegangen war. Die Landschaftsdarstellung als künstlerische Gestaltung blieb bis tief ins 15. Jahrhundert ein noch gar nicht erkanntes Problem. Nur wo es im Kirchenbild inhaltlich nahegebracht war, oder wo Hintergründe auf Bildnissen es erforderten, begann die Umwelt des Menschen sorgfältiger Erfassung würdig zu werden. Die Vorbedingungen dazu hat Giotto zu Beginn des 14. Jahrhunderts geschaffen, als er die Malerei von der starren Flächenhaftigkeit erlöste und für alle Darstellung eine klare, nach der Tiefe abgegrenzte Bühne mit deutlich ablesbarer Raumschicht einführte. Die kahle Strenge solcher Landschaften, die mit den Figuren ausdrucksvolle Rhythmen von Linien und Formen eingingen, wurde in den nächsten Generationen, besonders von den Sienesen Ambrogio Lorenzetti und Simone Martini von der großartigen Allgemeinheit ins Bestimmte einer als wirklich angedeuteten Landschaft übergeführt und von herber Einfachheit in anmutige Vielfalt aufgelockert. Die erneute Festigung klarer Raumerscheinung vollzog ein Jahrhundert später Ma-

saccio. Er verzichtete auf teppichartige Füllung und ornamentales Häufen von beobachteten Einzelheiten aus der Natur, aber er vermochte einen Gesamteindruck höherer Natürlichkeit hervorzubringen, weil er einzelnes nur unter dem Gesichtspunkt einer bestimmten künstlerischen Einheit ins Bild aufnahm. Aber diese Reinheit bildnerischer Gestaltung wurde in den nächsten Generationen wieder durch reizvolle Zutaten, die mit naiver Freude in der Natur beobachtet waren, beinahe verschüttet. Denn das Lebensgefühl der Renaissance verlangte nach Allseitigkeit der Empfindungen, und die klassischen römischen Dichter gaben einen mächtigen Ansporn, die Freuden des Landlebens mit seiner Einfachheit und Schönheit aufs neue und innigste zu genießen. Dennoch kann von einer Wiedergeburt der Landschaftsmalerei im engeren Sinne in Italien nirgends die Rede sein, da nur spärliche Reste des antiken Landschaftsbildes damals erst aufgetaucht waren. Malerische Motive wie die phantastischen Felsentore griechisch-römischer Landschaften begannen zwar auch die Landschaften des späten 15. Jahrhunderts zu beleben, und der im Klosterhof aufwachsende Garten auf Ghirlandaios Abendmahl in Ognissanti zu Florenz (1480 etwa), ist gewiß nicht ohne die Gartenbilder antiker Villen erfunden worden. Ausschlaggebend bleibt immer die realistische Gesinnung der Frührenaissance, die sich ihre Verdienste durch Einzelbeobachtungen über Gelände und Flußläufe, Pflanzenwuchs und Erdreich erwarb, was alles das immer noch Schematische in Anlage und Aufbau des ganzen Landschaftsbildes aufs Reizvollste bereichert, und mitunter wie bei Baldovinettis Freskolandschaft mit dem Arnotal auf der Geburt Christi in Florenz beinahe vergessen läßt. Im ganzen genommen aber bleibt es erstaunlich, wie lange sich das vielgerühmte neue Naturgefühl mit halben Wahrheiten begnügte.

Es bedurfte eines Genies, um darüber hinauszukommen, einer Augenbegabung, die mit unverbrauchter Frische von einem Gesamteindruck auszugehen und sich zu dessen Wiedergabe die künstlerischen Ausdrucksmittel selber zu schaffen vermochte. Der junge Lionardo da Vinci hat als 22jähriger diese Tat vollbracht. Von Anfang an ging er auf eine völlig umfassende Erkenntnis der sichtbaren Welt aus. In seinem Buch von der Malerei spricht Lionardo von der Universalität des Künstlers im Menschen und des Menschen im Künstler. Das größte Gebrechen sei Spezialist zu sein. In diesem Zusammenhang nennt er Botticelli, weil er gesagt habe, Landschaften zu malen sei keine Kunst: man brauche nur einen nassen Schwamm gegen die Wand zu werfen und eine Landschaft sei entstanden. In der Tat, setzt Lionardo verächtlich hinzu, dieser Meister malte allerdings traurige Landschaften.

Das erste Dokument von Lionardos neuer Landschaftsschau ist die laut eigenhändiger Beischrift am Tage Maria Schnee, 5. Aug. 1473, entstandene Zeichnung einer Arnotal-Landschaft. Rasch hingesetzt, ohne die Feder aufzuheben, gibt sie ein erschöpfendes Bild in topographischer Deutlichkeit. Hoch vom gleichen Ufer aufgenommen, das sich links mit der von oben gesehenen Burg vorschiebt, öffnet sich der Blick über der bogigen Senke gegen das andere Steilufer, das fast die ganze rechte Hälfte des Blattes einnimmt. Unten die Flußschnelle mit hinabschäumendem Wasser. Zwischen den Uferrändern aber das Wichtigste, die tief sich erstreckende Landschaft mit all ihrem Reichtum in exakter Perspektive. Die Aussicht auf die Burg ist nicht zwingend in ihrer Verkürzung, und der Steilhang rechts wirkt an seinem oberen Rand noch als dünne Kulisse. Aber schon das nackte Felsgestein ist als geologische Struktur erst hier erkannt, und was für neue Zeichen sind mit der Feder gefunden für niederschäumende Wasser und das hell brodelnde Auftreffen des Wasserfalls auf ein Flußbett! Dazu dann die scheinbar so einfachen, aber auch hier erst eingeführten Strichgebilde für Bäume mit im Licht wie flimmernd bewegten Laubmassen. Nichts davon aber drängt sich im einzelnen auf, denn das eigentlich Bedeutsame der Zeichnung ist, daß hier mit einheitlichem Sehen eine weite Landschaft erfaßt worden ist, in der alle Einzelheiten untergeordnet bleiben. Dies wird ermöglicht dadurch, daß diese Landschaft erfüllt ist von Licht und Luft, also von atmosphärischem Wesen, das sich immer mehr zwischen die Dinge zu schieben scheint, je weiter sie dem Auge entrückt sind.

In seiner späteren Mailänder Zeit, um 1495, hat Lionardo eine traumhaft weite Voralpenlandschaft in Rötel gezeichnet. In der Ferne geht aus dichtem Gewölk ein Regenschauer nieder, durch den das großartige Raumgefäß des Alpentals dunkel und dunstig erfüllt wird, ohne doch das ragende Gebirge ganz zu verhüllen. Nach der Überlieferung war diese Landschaftsvision auch in einem Aquarellgemälde vorhan-



**LIONARDO DA VINCI, ARNOTAL**
*(Galleria Uffizi, Florenz)*



GIORGIONE, LANDSCHAFT
*(Louvre, Paris)*

(Louvre, Paris)

TIZIAN, LANDSCHAFT

*(Galleria Uffizi, Firenze)*

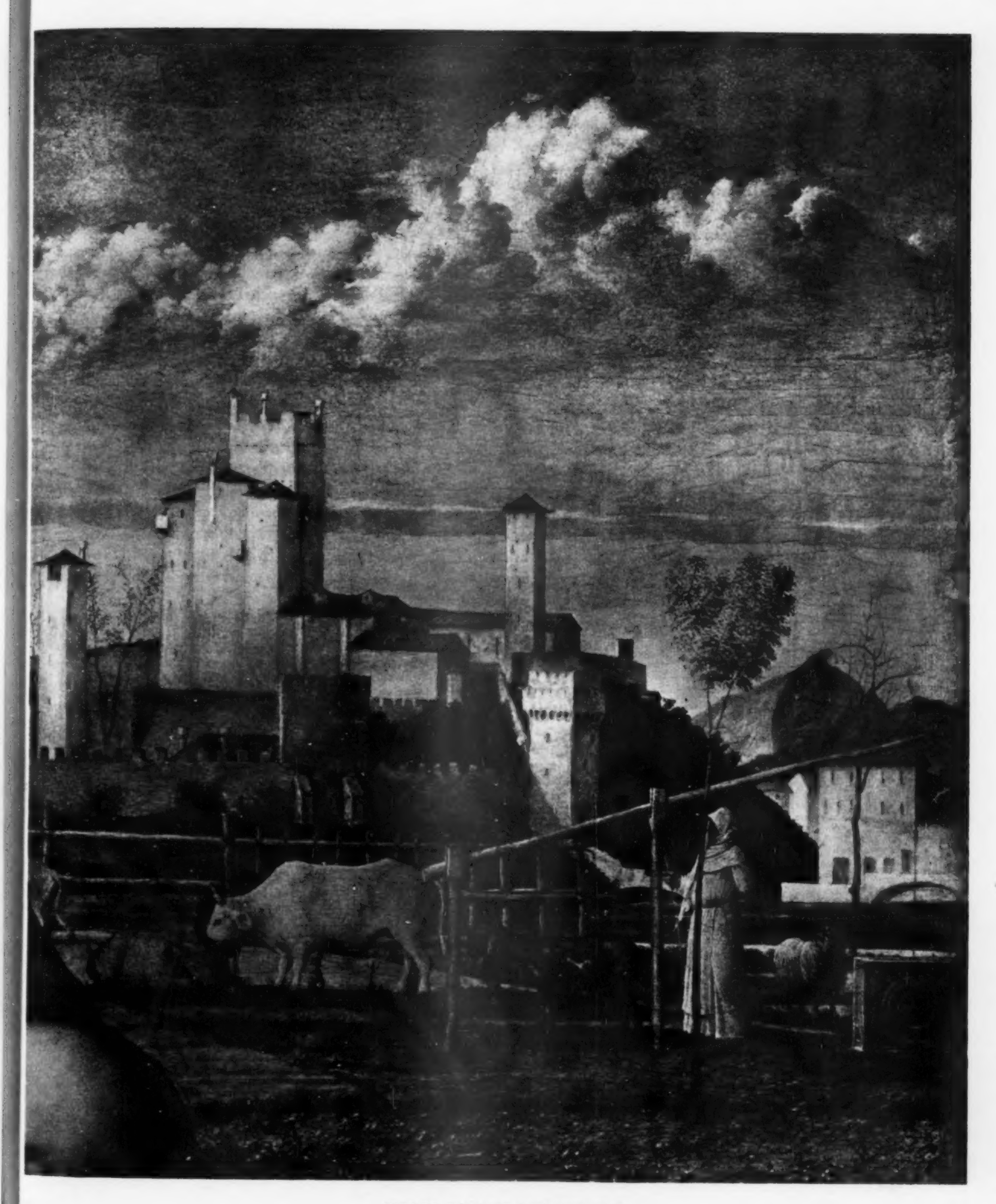
den, dessen schöne natürliche Farbigkeit gerühmt wurde. Das atmosphärische Problem greift der Entwicklung der Landschaftsmalerei um bald anderthalb Jahrhunderte voraus, denn im Gemälde erscheint die Regenlandschaft erst bei Rembrandt.

Die Zeitgenossen konnten diesem genialen Schaffen nicht nachkommen. Die Landschaft bleibt im späten Quattrocento noch durchweg einfach Folie für die figürliche Darstellung. Wie weit der Abstand war, läßt sich ermessen, wenn selbst ein sonst so phantasievoller Kopf wie Piero di Cosimo auf seinen Wandgemälden in der Sixtinischen Kapelle in Rom (nach 1482) Wiesengründe als lichte grüne Flächen, Wälder als dunkelgrüne Massen hinstreicht und dazu noch den hingetüpfelten Baumschlag als verallgemeinernde Kennzeichnung des Laubwerkes erfindet. Gegen solche Beobachtungsarmut wandte sich Lionardo. „Mache es nicht wie viele, die die Blätter an Bäumen jeglicher Art und Gattung, auch wenn dieselben gleich weit von dir entfernt stünden, mit einerlei Grün malen. Im Frühherbst male die Bäume so, daß die Blätter eben anfangen abzublassen, und daß zwar nur an den ältesten Ästen, und mehr oder weniger, je nachdem der Baum an einem dürren oder an einem fruchtbaren Fleck vorgestellt ist. Dasselbe gilt von den Wiesen und anderem Gelände, von Gestein und Wurzeln und Stämmen der Bäume. Variiere fortwährend, denn die Natur ist veränderlich bis ins Unendliche" (Buch von der Malerei, hrsg. von Ludwig Nr. 524).

Lionardo hat erstaunliche Beobachtungen zusammengetragen in den Abschnitten, die der Bewegungsschilderung gewidmet sind, wo er gradezu mit der Augenempfindlichkeit eines Malers des späten 19. Jahrhunderts impressionistische Eindrücke niederschreibt in Aufzeichnungen über Landschaften, über Kämpfe und Schlachten. Es ist aber durchaus noch nicht damit gesagt, daß er für die Malerei diese Motive samt und sonders als günstig einschätzen würde. Schließlich hat doch auch bei ihm selber die Kunst immer noch die Theorie überwunden. Universalität allerdings gibt er in seinen ausführlichen Beschreibungen: kein Maler des 16. Jahrhunderts hat sich auch nur von ferne diesem Reichtum an Phantasie genähert. Es bleibt Lionardos künstlerische Großtat, als erster den weiten Landschaftsraum als Bild der Natur, als gesetzmäßige Einheit, erfüllt von Licht und Luft und durchsichtigen Schatten erfaßt und für sich allein als darstellungswürdig gestaltet zu haben. Damit hat er die Grundlagen für die Landschaftsmalerei der Neuzeit überhaupt geschaffen und hat weitgehend die Probleme ihrer künstlerischen Vollendung im 17. Jahrhundert aufgestellt. Als bleibenden Gewinn hat die Landschaftsmalerei durch Lionardo eine ungeahnte Beseelung erfahren, die in dem Verweben zartester Lichter und Schatten schwingt. In dieser Lichtmalerei ist Lionardo der Vorläufer eines Elsheimer und vor allem eines Claude Lorrain geworden.

Die Landschaftsmalerei der italienischen Renaissance selber hat um diese Errungenschaften Lionardos wohl noch wenig gewußt. Sie hat sich auch weniger auf der terra ferma als an der adriatischen Küste entfaltet, weil die Maler Venedigs wach und feinfühlig den wechselnden Stimmungsreichtum der meernahen Landschaft mit ihren atmosphärischen Reizen und dem Reichtum ihrer farbigen Erscheinungen in sich aufnahmen. So bedeutsam diese Entwicklung der Landschaftskunst ist, sie wird doch nur von wenigen Namen getragen. Als erster hat Giovanni Bellini, der auch im Figurenbild noch 1508 von Dürer als „der best im gemäl" bezeichnet wird, die Stimmung eines Ostermorgens gemalt, wenn der Frührotschein kurz vor Sonnenaufgang an den Wolkenrändern aufleuchtet, während in den Talfalten des hügeligen Landes noch die Dämmerung mit wundervollem Helldunkel steht. Einzig dies farbige Schauspiel macht die hohe Bedeutung des Auferstehungsbildes in Berlin aus, das Bellini aus tiefem Erlebnis schon kurz nach 1475 gemalt hat.

Aus seiner Schule erwuchs Marco Basaiti, ein liebenswürdiges Talent, dessen Lebensdaten nicht überliefert sind, so daß nur die Gemälde auf eine Tätigkeit zwischen 1500 und 1521 schließen lassen. Basaitis lyrische Begabung enthüllt sich am unmittelbarsten in den eigentümlich verhaltenen Landschaften, mit denen er seine Figuren umgab. Sie fallen ins Auge durch die milde Blumigkeit ihrer Farben, die alles Bunte meiden. Auf der Landschaft der Maria auf der Wiese in London klingen der türkisfarbene Himmel mit silbergrauen Wolken, die schimmernd weißen Türme und Wohnbauten mit zartroten Dächern und das Moosgrün der Bäume aufs Lieblichste zusammen. Dazu sind all die Dinge, die das Auge sieht, höchst angenehm schaubar gemacht. Basaiti baut und schichtet die Geländepläne in durchsichtigem Hintereinander und ordnet, was er darstellen will, in klaren Senkrechten und Waagrechten, wobei das Gestänge des Ziehbrunnens



MARCO BASAITI, LANDSCHAFT

*(Ausschnitt aus „Madonna mit Kind“)*

scheinbar naiv, im Grunde aber sehr durchdacht seine Rolle spielt als schräg steigende Gegenlinie, die den Bergabfall ausbalanciert und mit dem getürmten Zug der Wolken in harmonische Verbindung tritt.

Erst mit Giorgione wurde die Landschaftsmalerei unabhängig von aller Verbindung mit kirchlicher Kunst. Die Freiheit des modernen Menschen, der seinen Neigungen, seiner Lust an der Natur unmittelbar Ausdruck geben kann, ist zuerst in Giorgiones als reine Augenfreude gedachten Gemälden enthalten. Sie sind mit einem unüberbietbaren Feingefühl als lebensfrohe Idyllen empfunden und in Formen und Farben von solcher Schönheit vorgetragen, daß sie wie Honig eingehen. Gemälde wie „Das Gewitter" in Venedig oder das „Ländliche Konzert" im Louvre besitzen in ihrer scheinbaren Selbstverständlichkeit das Beglükkende und Zeitlose ganz großer Meisterwerke. Der geheimnisvolle Zauber dieser Landschaften Giorgiones, die in ihrem rythmischen Gefüge wie von gedämpfter Musik erfüllt scheinen, bringt in seine Kunst etwas von Entrückung und Traumhaftigkeit, wogegen Bellinis Malerei wirklichkeitsnah und tagverbunden scheint. Auf der einzigen frühen Landschaftszeichnung von Giorgiones Hand im Louvre wirkt das aus der Phantasie Geschöpfte als Inhalt der Komposition, die in der jugendlichen Häufung der Motive so liebenswürdig anspricht. Man muß das kurz nach 1500 entstandene Blatt mit Lionardos blitzend heller und raumstarker Frühzeichnung vergleichen. Ohne räumliche Aktivität schweben Giorgiones Formen hin, aber ihre rythmische Schönheit wird ausdrucksvoll im Wechsel von Licht- und Schattenmassen geformt.

Nach dem frühen Erlöschen dieses Gestirns knüpft sich im Süden ein halbes Jahrhundert lang alle Entwicklung an den Namen des einen Tizian. Er war es, der zuerst im großen Altargemälde Mensch und Baum in natürlichem Verhältnis zueinander ragen ließ. Der Eindruck, den diese mächtigen Baumgestalten Tizians auf die Zeitgenossen machten, schwingt noch nach bei Lomazzo, dessen Traktat von der Malerei erst ein halbes Jahrhundert später, 1585, erschien. Er staunte darüber, daß die Bäume des Vordergrundes so hoch waren, weil auf diese Weise die Figuren nahebei genau erschienen, als ob sie wirklich daneben ständen. Eine aller späteren Malerei selbstverständliche Forderung, daß nämlich das Größenverhältnis zwischen Figur und Landschaft dem der natürlichen Wirklichkeit entsprechen müsse, war hier bei Tizian zuerst erreicht. Der junge Tizian lebt in seinen Landschaften ganz von den Errungenschaften Giorgiones. Christus als Gärtner (London) um 1512, Himmlische und irdische Liebe (Rom) um 1515 bewahren noch die verträumte Berglandschaft, noch das Hirtenidyll mit Wiese, Waldsaum und fernem Dorf. Und noch immer geschieht die künstlerische Formung durch ein zusammenhäufendes Verfahren, das Baumgruppen mit lichten und dunklen Massen und Hütten, die selber etwas pflanzenhaft Gewachsenes haben, zusammenrückt. Dann aber 1520, ein neuer Klang. Ein ins architektonisch Großartige gesteigerter Natureindruck. Zwischen den bedeutenden Umrissen der Begleitheiligen auf dem Marienaltar in Ancona führt der Blick auf das ferne Venedig, den Markusturm und die breit gelagerte Gruppe von Dogenpalast und Markuskirche, eine geniale Zusammenfassung des unvergeßlichen Eindrucks der entscheidenden architektonischen Herrlichkeiten dieser Stadt. Dabei geht die künstlerische Fassung ganz auf das Elementare der Urrichtungen, denn das Ragen des rötlichen Turms wird im Eindruck noch verstärkt durch den horizontalen Streifen des im Spätsonnenlicht gleißenden gelbweißlichen Meers. Die vereinfachende Gesamtschau eines Landschaftsausschnittes ist es, was Tizian damit für alle Folgezeit der Malerei gewonnen hat.

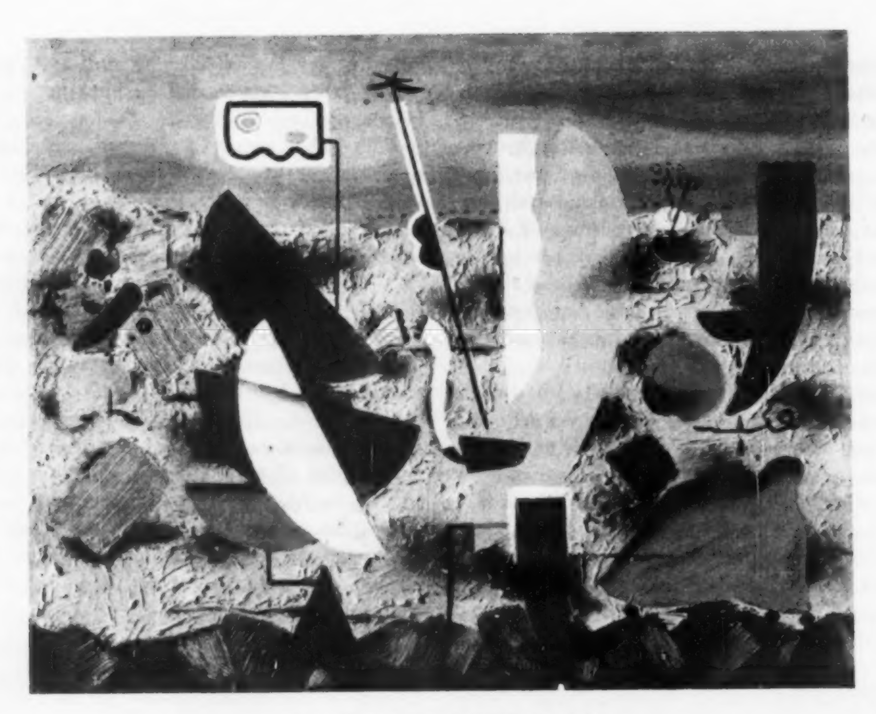
Das eigentliche Thema der Landschaftskunst Tizians ist jedoch die Voralpenlandschaft mit ihrem bewegten Gelände, die einen zügigen und klaren Schichtenbau des Tiefenraums erlaubt. Eine stattliche Anzahl von Landschaftszeichnungen, erfüllt von romantischer Poesie, entstand in der Werkstatt unter den Augen des Meisters. Die frühe Gruppe dieser Blätter bewahrt die idyllische Stimmung und vermeidet in ihrem Sinn für plastische Durcharbeitung der Naturform eine stärkere Bewegung. Die späteren Landschaftszeichnungen bieten weite panoramaartige Ausblicke über baumreiches Gelände auf ferne Alpenketten. Wie die Baummassen vom Winde bewegt erscheinen, wird auch der Himmel atmosphärisch reicher mit quellendem Gewölk belebt, und einige Zeichnungen wie die mit der geschleuderten Lichtstrahlung, deren Quelle hinter dem schimmernd hellen Berg verdeckt liegt, haben geradezu etwas Nordisches, was an die Donauschule und den Altdorferkreis denken läßt. Man mag sich dabei der Bemerkung Vasaris erinnern, Tizian habe viele Monate auf das Landschaftszeichnen verwendet und dazu in seinem Hause einige Deutsche unterhalten,

treffliche Maler von Landschaften und Bäumen. Nirgends in diesen Landschaften ist ein unmittelbares Naturabbild zu suchen, es handelt sich durchweg um komponierte Ideallandschaften. Tizian selber hat aus seinem intensiven Landschaftsstudium die Summe gezogen und auf der großartigen Waldlandschaft mit Jupiter und Antiope in Paris gezeigt, wie er sich das urtümliche Hausen von Göttern und einem mythischen Menschengeschlecht dachte. Diese Landschaft hat ein Jahrhundert später Vorbild und Anregung abgeben können für die heroischen Landschaftsgemälde Nicolas Poussins.

Mit der Landschaftsmalerei Tizians ist noch ein anderer keimkräftiger Samen ausgestreut worden. Die Richtung auf das heroische Weltbild erlebte im barocken Rom von Annibale Carracci bis Poussin ihren Siegeszug. Aber die eigentlich venezianische Landschaft, die an das Erlebnis des Stadtbildes und der Lagune gebunden war, hat der alte Tizian seiner Zeit weit voraus eilend auch noch inauguriert. Auf dem Riesengemälde mit dem Hymnus auf die Glaubensinbrunst des Dogen Grimani um 1556 im Dogenpalast, das in Figuren und Architektur von derberen Händen zu Ende geführt wurde, fesselt allein die hinreißend locker gemalte Landschaft, der Blick auf Venedig. Wer diesen Ausschnitt für sich allein zu sehen bekäme, könnte geneigt sein, ihn in das 18. Jahrhundert zu datieren und in die Nähe von Guardi zu setzen. Es gibt nichts Köstlicheres als diese von den Dunstschleiern des Meeres umhüllte Stadtansicht mit dem durch Sonnenblick und Helldunkel lockenden Platzeingang von San Marco. Die lebendige Schönheit dieser leicht hingesetzten Pinselzeichnung, die wie verschwebenden Umrisse aller Architekturformen ohne jede Härte, die Einheit des zarten silbrigen Gesamttons machen diese Landschaft zu dem Schönsten, was an gemalter Alterslyrik in der italienischen Kunst geschaffen worden ist. Der venezianischen Landschaftsmalerei aber vermachte Tizian mit dieser geistreich zusammengefaßten Ansicht der festlichen Stadt ein Kapital, das in der Vedute des 18. Jahrhunderts reiche Zinsen tragen sollte.



TIZIAN, DOGENPALAST IN VENEDIG (AUSSCHNITT)



W. BAUMEISTER, HEITERER TAG

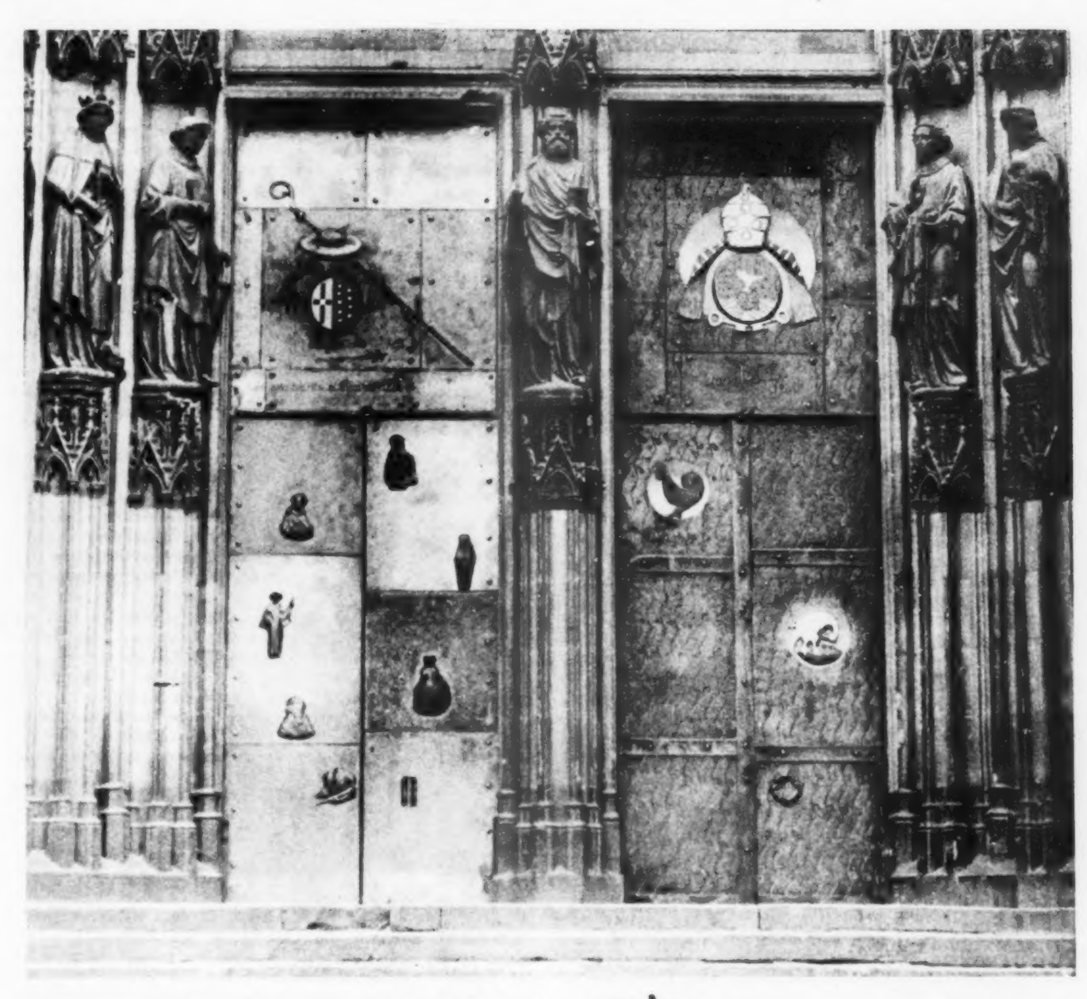
Im Rahmen einer besonderen Feier überreichte der Direktor der Education Publique in Baden-Baden, Herr Raymond Schmittlein, Herrn Direktor Dr. K. Martin für die Staatliche Kunsthalle Karlsruhe eine gewählte Sammlung moderner französischer Graphik von Braque, Chagall, Dufy, Gris, Maillol, Matisse, Picasso, Rouault und anderen Künstlern. Die Blätter waren in Freiburg i. Br. ausgestellt und sollen nun in mehreren anderen deutschen Städten gezeigt werden. Als Gegengabe hat Prof. Dr. Oscar Gehrig, der Vertreter des Badischen Ministeriums für Kultus und Unterricht, Karlsruhe, Herrn Direktor Schmittlein das hier reproduzierte Bild „Heiterer Tag" von Willi Baumeister ausgehändigt. Herr Bernard Dorival übernahm das Bild für das Musée de l'Art Moderne in Paris.

## HARMONIE ODER DISSONANZ?

### PRINZIPIELLES ZU DEN NEUEN KÖLNER DOMTÜREN

Zum siebenhundertjährigen Gründungsjubiläum des Kölner Domes erhielt das gedoppelte Mittelportal der südlichen Querhausfassade die beiden bronzenen Flügeltüren, die päpstliche rechts, die erzbischöfliche links vom „trumeau"-Pfeilerpfosten, der den Beginn der Mittelachse dieser monumentalen Front auszeichnet. Sollte vielleicht in der gegebenen Rangordnung Papst—Erzbischof ein Grundgedanke für die sichtliche Verschiedenheit, ja Gegensätzlichkeit der beiden Türen zu suchen sein, wie sie bereits in einer beträchtlichen Größendifferenz, in Höher- und in Tieferstellung des päpstlichen und des erzbischöflichen allegorischen Wappens in den Türstürzen sich zu erkennen gibt? Der Bildhauer Ewald Mataré, der nun schon Einundsechzigjährige, ist zu bedeutend, um nicht ernst und überlegend gedacht zu werden. Warum stehen jedoch diesem Werk nicht nur der Durchschnitts-Kölner, der rheinisch-aufgeschlossen, rheinisch-bereitwillig moderner Kunst gegenüber nicht unkonziliant zu denken pflegt, sondern ebenso der distingierte Fremde ablehnend gegenüber, trotzdem wohl Einzelheiten in ihrer Innigkeit, in ihrer Phantasie wie edlen Technik Anerkennung finden? Der Grund dafür muß tiefer liegen.

Jedes große und besonders jedes historische Bauwerk hat sein beherrschendes Gesetz, das auch dann noch zu respek-



E. MATARÉ, KÖLN, DOMTÜREN

tieren ist, wenn man dem neuen Leben neue Gesetze, vielleicht gar neue Traditionen geben will. Ist dies Gesetz in Köln gewahrt?

Bei einem Dom der Gotik, dessen Vollendung dem gesamten deutschen Volk über alle konfessionellen Trennungen hinweg zu danken ist, der aber doch aus strenger französischer Tradition erwachsen westwärts hinaus nach Amiens grüßt, heißt das Gesetz ganz unabweislich: *Symmetrie*. Ihre Folge ist das geheime Gleichgewicht in horizontaler wie in vertikaler Richtung, in Fläche und in Tiefe, ist die Balance um eine immer wieder neue, oft ideale Achse; und ihr Ergebnis ist Zusammenstimmung der Teile, jene „concinnitas", die ein Leon Battista Alberti aus den Gesetzen scholastischer Ästhetik formulierte. Folge und Ergebnis — wir fühlen sie als Harmonie des Bauwerks. Wohl mag wie in der Harmonie des tänzerischen Körpers ein Arm sich heben, ein Fuß abspreizen — das Ganze aus Sein und Bewegung findet stets zur Harmonie zurück. Darin beruht ja der geheime Zauber von Renaissance- und Barockanbauten an mittelalterliche Baudenkmale: das Unterschiedliche, das Dissonierende verbindet sich zur Harmonie. Verschiebe jedoch in der Symmetrie des Antlitzes ein Auge, verziehe nur den einen Winkel eines Mundes, so mag das flüchtig und vorübergehend noch Ausdruck scheinen; verharrt es aber, so wird es Schiefigkeit, bedauernswerte De-Formation, das heißt Weg-Formung aus der Symmetrie, dem Richtigen: ein Un-Recht.

In absolut vollkommener Symmetrie der Hälften, einsetzend mit den drei Portalen, deren größtes in der Mitte die Flügeltüren schmücken, bis hinauf zur allerletzten

sprühenden Fiale ist das gebaute Antlitz dieser Domsüdfront gestaltet. Ihrem Gesetz folgt jeglicher dekorative Schmuck: die Statuen an den Gewänden, das Tympanon, die Archivolten, das architektonische Detail bis in die letzte Knospe und die kleinste Krabbe. Nun mag ein neuer Künstler, ja er muß sogar in guter Weise selbstsüchtig sein. Mußten nicht aber die berufenen Hüter dieses Domes da ein Halt gebieten, da Gesetz und Traditionen wahren und selbst dann wahren, wo und wenn sie wünschten, in der lebendig lebensvollen Gegenwart zu stehen? Und nun? Diese in mittäglicher Sonne wie Gold strahlenden Flügeltüren, neben dem „trumeau"-Pfeilerpfosten wie Wangen des Portalantlitzes wirkend — sie sind in jedem Zug, jeder Kompositionsbewegung nicht nur a-symmetrisch, un-symmetrisch, sondern betont dis-symmetrisch, bewußte Dissonanzen!

Mit unvergleichlichem Raffinement sind diese Dissonanzen durchgeführt. Man sehe recht genau: sogar die Bronzelegierung wirkt verschieden und selbst die beiden Flügel je einer Tür sind different. Die einzelnen Bronzeplatten, aus denen die Türen zusammengesetzt sind, wechseln ständig ihr Format, diejenigen der linken Tür sind sämtlich glatt, diejenigen der rechten dagegen mit Schlängellinien überzogen. Symmetrisch ist einzig der Plattenbelag im Türsturz mit dem päpstlichen Wappen — auch wohl in solcher Stetigkeit Symbol? Wozu dann aber als allgemeine Allegorie die uns nur zu bekannte römisch-päpstliche Pamphili-Taube, die schon zur Zeit Berninis der Volksmund zur habgierigen Elster umgedeutet hat? Weiter auf der päpstlichen Tür links oben der Wecker-Hahn, rechts in der Mitte Pelikan, die Jungen mit dem eigenen Blute nährend, beide in musivischer Technik gleich den Wappen. Auf der linken erzbischöflichen Tür dagegen sieben massive, deutlich archaisierende Bronzehochreliefs den Platten aufgegossen — hier wächst vergleichend unser Respekt vor Hildesheim ins Übermächtige —, sie alle unterschiedlich in den Maßstäben, beginnend groß mit einer Büste des Petrus Sanisius, kleiner dann die Büsten Gereons und Hermann Josephs, noch kleiner die Figuren eines Duns Scotus und Albert des Großen, fast püppchenhaft Thomas und Ursula, die Kölner Märtyrerin, die hier sehr wider die Legende als Schutzmantelmadonna ihre Jungfrauen birgt; diese sieben Darstellungen durcheinander groß und klein leicht im Oval gebunden über die Plattenebene verteilt in raffinierter Primitivität. Und schließlich links ein Stabtürgriff in eine letzte Platte rechts unten eingegossen, rechts aber locker schlenkernd ein Klopfgriff ohne Anschlag mit dem Jonas-Wunder.

Gewollte, bewußte Dissonanzen, typisch für unsere richtungslose Zeit, gefährlichstes Aufreißen und Zerreißen von Gesetzen, die gerade doch die Kirche aus Tradition für eine Tradition bewahren möchte. Eine Kirche, die jeden Modernismus ablehnt und die von ihren Geistlichen den Antimodernisten-Eid jährlich verlangt, die hier jedoch (und anderwärts) merkwürdig willig experimentiert, wenn es um scheinbar äußerliche Formen geht, obgleich diese sehr rasch das Geistige, bald auch das Seelisch-Religiöse anzugreifen pflegen. Um sich modern zu zeigen?

Das wäre nur erwünscht. Und es geschah stets, wenn echte Künstler schufen. So war gewiß das deutsche Rokoko bewußt asymmetrischer Stil im Ornament. Als aber Ignaz Günther, einer der Größten neben Münsterman, Schlüter, den van der Auwera, die Türflügel der Münchener Frauenkirche schnitzte, verwandelte er autonome Asymmetrie nach dem Gesetz des ganzen Bauwerks in streng symmetrische Gebundenheit.

Freiheit des Künstlerischen — gewiß; jedoch Freiheit nur innerhalb des höheren Gesetzes, nicht jene nur noch liberalistische und individuelle Freiheit des Künstlers, sein Unbekümmertsein um Einfügung in prävalente Harmonie.

Ist sie nicht gerade Ziel jeder religiösen Konfession? Diese Einfügung ist in Köln, der hohen Stätte kirchlicher Kunst, in deren Domchor lange vor Raffaello Lochner sein Anbetungsbild in wundervoller Symmetrie auswog, heute nicht mehr gelungen.

## GEORGES BRAQUE IN FREIBURG

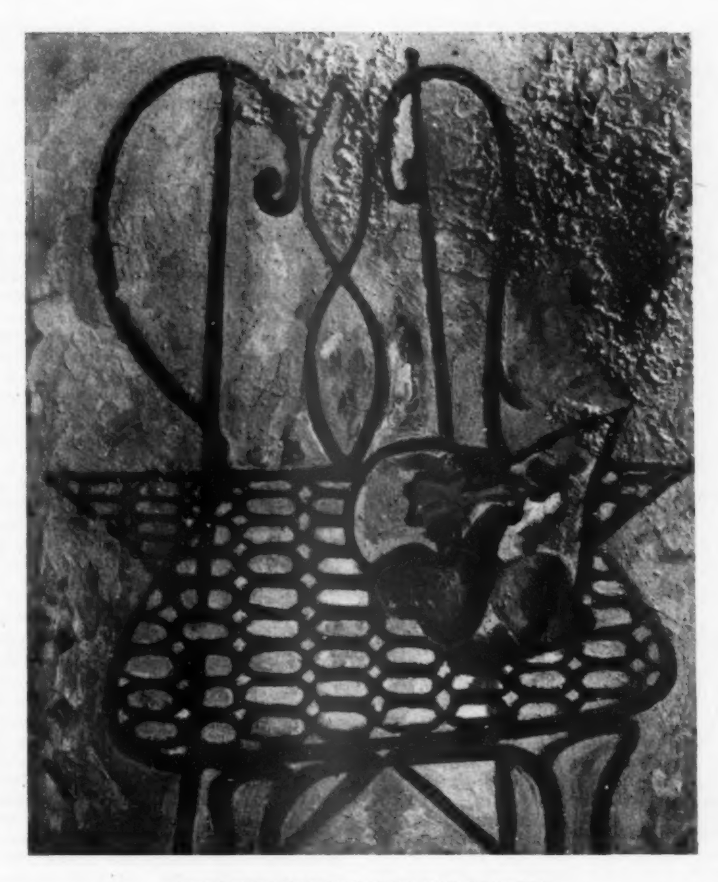
Die Revolutionäre von gestern sind oft die „Klassiker" von morgen — zumindest in Frankreich. Erpicht auf neue Dinge hat schon Julius Cäsar die Gallier genannt, aber die Lust an Neuerungen findet bei ihnen ihr Korrektiv in einer Tradition, die sich zum klassischen Maß bekennt.

Georges Braque, von dem 40 Werke (27 Gemälde, 12 Graphiken und 1 Skulptur) in Freiburg dank der Initiative Monsieur Jardots und der Unterstützung des Künstlers im vergangenen Oktober ausgestellt waren, zählt als einer der Väter des Kubismus zu den kühnsten Neuerern der modernen Kunst, zugleich aber weisen seine Stilleben auf das 18. Jahrhundert zurück — wenn er damals gelebt hätte, wäre er ein Stillebenmaler vom Range Chardins geworden.

Braque wurde 1882 in Argenteuil (Seine) geboren. Sein Vater war Dekorationsmaler. Mit 20 Jahren ging er nach Paris. Auf der Akademie Julian befreundete er sich mit Othon Friesz, der ihn dem Fauvismus zuführte. 1906 waren die beiden Freunde in Antwerpen, 1907 in La Ciotat. Das entscheidende Jahr für Braque und die Geschichte des Kubismus ist 1908: damals malt er im L'Estaque Landschaften, von denen Matisse gesagt haben soll, sie seien aus „cubes" gemacht. 1911 lebt er mit Picasso, den er seit 1908 kennt, in dem ostpyrenäischen Ort Ceret, genannt das „Barbizon des Kubismus". 1914 geht er an die Front, 1915 wird er schwer verwundet, 1917 kehrt er zur Malerei zurück.

Auf der Freiburger Ausstellung waren alle Entwicklungsstadien durch Werke dokumentiert:

Der „Sitzende Frauenakt" 1906 ist noch fauvistisch. Es folgen der „See" 1908, und das „Schloß von La Roche-Guyon", 1909, farbig bleichsüchtige Beispiele für die ersten kubistischen Versuche unter dem Einfluß Cézannes. Der historische Wert dieser Bilder ist größer als ihr absoluter. Das Sacré-Coeur-Bild von 1910 gehört schon in die Zeit des analytischen Kubismus. In dunklen, sonoren Farben gemalt, instrumentiert es das Thema auf strenge, vom Naturvorbild unabhängige Weise. Damals — in der Periode des analytischen Kubismus (1910—11) — beschäftigte Braque hauptsächlich die menschliche Gestalt. (Beispiel in der Ausstellung: Bild 6, „Frau", 1911.) Aber schon in den folgenden Jahren überwiegt das Stilleben; es wird zum Lieblingsmotiv Braques. Im „Stilleben mit der Fahne", 1919, behandelt er es more geometrico, auf dem Farblitho „Große Teekanne', 1946 vergleichsweise naturalistisch. Braque ist kein Doktrinär, kein Systematiker. „Für mich",



GEORGES BRAQUE, DER STUHL (1947)

erklärt er, „ist der Kubismus oder vielmehr mein Kubismus ein Mittel, das ich geschaffen habe für meinen Gebrauch, und dessen Zweck vor allem war, die Malerei in die Reichweite meiner Begabung zu rücken. Darüber hinaus interessiert mich der Kubismus kaum: ich liebe vor allem die Malerei."
Malerei, das ist die farbige Verwandlung einer Fläche zum Bild. Nicht zum Abbild, auch nicht zum Sinnbild, sondern zum eigenständigen, eigenwertigen Bilde, zum tableau-objet. Im tableau-objet verliert das objet, der Gegenstand seine Bedeutung. „Ich will", sagt Braque, „daß ein Gegenstand seine übliche Bestimmung verliere, ich nehme ihn erst in dem Augenblick, da er zu nichts anderem gut ist, als in den Mülleimer geworfen zu werden, im Augenblick, da sein beschränkter Gebrauch zu Ende ist; erst dann bestätigt die Kunst seinen universalen Charakter." Der Gegenstand, der im Impressionismus bereits irrelevant geworden ist, wird bei Braque in gewisser Hinsicht nihilisiert: „Ich strebe nach dem Nichts, das heißt nach der Vernichtung des Begriffs einer Sache, um zur Sache selbst zu gelangen." Zwei Bilder unterscheiden sich auffällig von den übrigen: „Duo", 1937, und „Patience", 1942. „Duo", eine Interieurszene mit zwei Figuren, vielleicht das größte Bild, das Braque je gemalt hat, erinnert, wenn man soweit zurücktritt, daß die kubistische Ornamentalisierung der Gestalt verschwindet, an — Vuillard. Auf dem Bild „Patience" verschachtelt Braque eine Überfülle ornamentaler und arabeskenhafter Motive zu teppichartiger Wirkung; diese Überfülle bedrängt, ja zerquetscht fast die Figur der Patiencelegerin. — Von beiden Werken kehrt der Blick des Ausstellungsbesuchers gern zu den bescheidenen Stilleben zurück, auf denen Dinge des Alltags: Krug, Kanne, Brot, Messer in kammermusikartiger Verhaltenheit zusammenklingen. Je später die Stilleben entstanden sind, desto mehr rücken die Dinge von der geometrischen Verformung der frühkubistischen Stilleben ab. Der Kubismus, den Picasso dämonisiert hat, — bei Braque wird er humanisiert. In der Farblithographie „Große Teekanne", 1946, und auf dem Bild „Stuhl", 1947, sind fast die letzten Reste der kubistischen Sehweise getilgt. Die reine Freude an der Malerei, etwa im Sinne Bonnards, hat diese Spätwerke geschaffen.

*Leopold Zahn*

*Deutscher Kunsthistoriker-Verband?*

Die Erste Deutsche Kunsthistoriker-Tagung in Brühl Ende August 1948 fand nur geringe, ihrer Bedeutung keineswegs entsprechende Beachtung. Jetzt veröffentlicht das Tübinger Schwäbische Tagblatt vom 27. September einen Bericht von authentischer Seite. Hier heißt es:

„Als sichtbarste Resultate der Tagung sind organisatorische zu nennen: in erster Linie die Gründung eines Verbandes der deutschen Kunsthistoriker unter Vorsitz von Hans Jantzen im Sinne einer berufsständischen Organisation und als Träger des deutschen Kunsthistorikertages." Eine so präzise Angabe darf nicht unbeachtet bleiben, denn sie charakterisiert in aller Deutlichkeit den Wunsch nach autoritärer Führung eines angesehenen deutschen Wissenschaftszweiges, der seine schönsten Früchte bisher gerade im Gegensatz zu solchen Tendenzen reifen sah. Die Burckhardt, von Bode, Schmarsow, Justi, Wölfflin — sie alle hätten höchstwahrscheinlich eine berufsständische Organisation mit bestimmten Aufgaben und Zielen als Zwang des freischöpferischen individuellen Geistes empfunden. Erst dem Nationalsozialismus blieb vorbehalten, von der Reichskulturkammer abwärts solche Organisationen einzurichten, freies geistiges Schöpfertum dagegen als liberalistisch zu verschreien.

Die deutsche Kunstwissenschaft besitzt seit langem einen freien Berufsverband, dem sich auch kunstinteressierte Laien anschließen können. Der Deutsche Verein für Kunstwissenschaft, in der großen Berliner Zeit eines Wilhelm von Bode begründet und nun unter unsäglichen Mühen neu belebt, erfüllte vollkommen die nationalen (später leider auch mehr und mehr die nationalistischen) Ansprüche; er sorgte für Ausweise der Fachleute, freien Zugang in Museen und Sammlungen, er gab eine trefflich redigierte Zeitschrift heraus; seine großen Veröffentlichungen wie die Dürer-Zeichnungen Winklers, die Baldung-Zeichnungen Kochs, kürzlich noch der romanische Kirchenbau im Elsaß von Kautzsch, sind Standardwerke nicht nur der deutschen kunsthistorischen Literatur.

Soll nun die straffere berufsständische Organisation begründet werden? Man darf bei Akademikern in führenden Stellungen voraussetzen, daß ihnen bewußt ist, was sie zu schaffen gedenken: eine Abart nationalsozialistischer autoritärer Berufsgliederung. Denn nach den Anschauungen des Nationalsozialismus ist „auszugehen von der sozialen Tatsache des Berufs oder der gemeinsamen Aufgabe einer Gruppe"; und dieser Ausgang endete zwangsläufig „mit der Organisation des Berufsstandes nach dem Führerprinzip, das keine Mehrheitsentscheidung sondern nur noch Beratung durch Sachkundige kennt". Und es gibt zu denken, wenn bereits bei Eröffnung der Brühler Tagung Frau Kultusminister Teusch die geplante Organisation begrüßte, da nun das Ministerium sich derselben als Beraterin bei Besetzung von Stellen, Lehrstühlen bedienen könne. Damit wäre dann das im Nationalsozialismus übliche autoritäre Informationswesen neu inauguriert, das in so schroffem Gegensatz zu der früheren vielfältig persönlichen und differenzierten Unterrichtung des zuständigen Ministerial-Referenten stand, wie sie etwa der demokratische preußische Minister Becker wünschte. Vielleicht möchte man annehmen, daß diese Konsequenzen von beiden Partnern nicht bedacht waren.

Solche Annahme wird nun aber zumindest für den einen Partner durch die Vorgeschichte dieser Neu-Organisation anzweifelbar. Denn die Bemühungen um berufsständische Organisation der deutschen Kunsthistoriker haben ihr nazistisches Vorspiel. Mit Erlaß vom 28. März 1939 machte der nationalsozialistische Kultusminister Rust bekannt:

„Am 24. Februar 1939 habe ich den ‚Allgemeinen Deutschen Kunsthistorikerausschuß' ins Leben gerufen, dessen Aufgabe es sein wird, alle promovierten deutschen Kunstwissenschaftler in ‚einen deutschen Kunsthistorikerverband' zusammenzufassen, deutsche Kunsthistorikertage zu veranstalten und die deutsche Kunstwissenschaft auf allen Gebieten und in allen Fragen ihres Fachs, insbesondere auch gegenüber dem Auslande und internationalen kunstwissenschaftlichen Vereinigungen einheitlich zu führen." Der Erlaß bestimmte dann in namentlicher Aufzählung die Männer, die das Vertrauen Rusts besaßen, die teilweise von ihm erst in Lehrstühle und Museumsstellen eingesetzt waren, als Vertreter des engeren Ausschusses nach 1., 2. und 3. Vorsitzenden, nach 1. und 2. Schriftführer. Und hier fungierte der eingangs genannte Hans Jantzen, Professor an der Münchner Universität seit 1935 auf Anordnung Rusts, als 2. Vorsitzender, der nun erneut die Initiative ergriff und eine solche Organisation der Brühler Tagung persönlich anempfahl.

Die Zusammenhänge sind zu deutlich, um als belanglos abgetan zu werden. Aufgabe deutscher Stellen wird es sein, derartige Pläne genauer zu überprüfen, als dies in einer ministeriellen Begrüßungsrede geschehen ist, die zunächst nicht viel mehr als eine verbindliche Geste gegen die bedeutsame Gesamttagung sein mochte. *A. E. Brinckmann*

*Das deutsche Tapetenmuseum in Kassel.* Anfang Oktober wurde im Weißensteinflügel des Wilhelmshöher Schlosses in Kassel das Deutsche Tapetenmuseum eröffnet. Fünf Jahre lang hat es das Schicksal der übrigen Kunstsammlungen in Kassel geteilt, die mit der Zerstörung der Stadt im Oktober 1943 ihr Heim verloren hatten. Die bewahrten Bestände der Gemäldegalerie, unter ihnen einige der zurückgekehrten Rembrandts, sowie die der Städtischen Galerie konnten bisher nur in zeitlich kurz bemessenen Teilausstellungen der Öffentlichkeit wieder zugänglich gemacht werden. Und die Antikensammlung, für die erst kurz vor dem Kriege das Landgrafenmuseum neu eingerichtet worden war, das heute ebenfalls in Trümmern liegt, hat seit zehn Tagen in einigen Räumen des Hessischen Landesmuseums eine Neuaufstellung erfahren, die dieses wohl kaum für die Dauer wird zur Verfügung stellen können. Hat es selbst doch — in den gleichen Räumen — aus seinem eigenen Besitz ebenfalls nur einen sehr kleinen Ausschnitt in einer Gelegenheitsausstellung zeigen können. So ist das Tapetenmuseum das erste, das wieder ein würdiges Unterkommen gefunden hat. Mit seiner Neueinweihung kann es zugleich die Feier seines 25jährigen Bestehens begehen. Denn das deutsche Tapetenmuseum ist — als das einzige in der Welt, das es bis heute geblieben ist — im Jahre 1923 gegründet worden. Es wurde zunächst im „Roten Palais" am Friedrichsplatz eingerichtet und später — in einem erweiterten Rahmen — in dem benachbarten „Weißen Palais", dem anderen der beiden Residenzschlösser der hessischen Kurfürsten, untergebracht. Bei ihrem Brande ist es dann mit seinen wertvollen Archiven und seiner Bibliothek vernichtet worden. Die Tapeten selbst waren jedoch mit ihren wertvollsten Stücken gesichert worden. Zum Teil konnten die Lücken auch wieder geschlossen werden, so daß das geschlossene Bild der Entwicklung der Tapete seit dem 17. Jahrhundert wiederhergestellt wurde. *Dr. Ganssauge*

## AUS DEM NOTIZBUCH DER REDAKTION

*Prof. Ludwig Bolgiano*, der Münchner Landschaftsmaler, ist im Alter von 82 Jahren in Grabenstätt am Chiemsee gestorben.

*Prof. F. H. Ehmke*, lange Jahre Lehrer an der Kunstgewerbeschule München, feierte am 16. Oktober seinen 70. Geburtstag. Er hat sich besonders um die moderne Schrift und Buchausstattung verdient gemacht.

*Heinz May*, Mitbegründer der „Rheinischen Sezession", wurde am 9. November 70 Jahre alt.

*Otto Nagel* wurde vom brandenburgischen Minister für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung zum Professor ernannt.

*Milly Steger*, die durch ihre monumentalen Plastiken an der Fassade des Theaters in Hagen i. W bekannt wurde, ist im Alter von 68 Jahren in Berlin gestorben.

*Der französische Maler Georges Rouault* verbrannte 315 seiner Gemälde mit der Begründung, daß diese Werke nicht vollkommen seinen Ansprüchen entsprächen.

*Der amerikanische Kunstverlag Hallmark* in Cansas City hat einen internationalen Preis für Maler geschaffen. Ab 1950 sollen sich die Künstler der ganzen Welt beteiligen können. Der Hauptgewinn ist angesetzt mit 3500 Dollar.

*Auf der Ausstellung der Künstlerkolonie von Cagnes* bei Nizza hat der junge Maler Jupp Winter aus Köln den ersten Preis davongetragen.

*Der Asam-Altar in Sandizell* wurde restauriert. Unter der Übermalung kam eine prächtige farbige Fassung zum Vorschein, die nach Asams Angaben der Maler Nikolaus Müller aus Fürstenfeldbruck fertigte.

*In St. Marien zu Lübeck* wurden unter dem abblätternden Putz der Hochwände des Langhauses bedeutende und guterhaltene Wandmalereien entdeckt. Es handelt sich um eine Kreuzigungsgruppe und einzelne Heiligengestalten. Der Zyklus wird in die Zeit um 1320—30 datiert.

*Entdeckung einer Marées-Figur.* Der Direktor Dr. Dirksen des Städtischen Museums Elberfeld untersuchte die unausgewogene rechte Bildhälfte des Bildes „Männer am Meer" (1874) von Hans von Marées. Unter dem nachträglich ins Bild gemalten Baumstamm wurde der fehlende vierte Jüngling freigelegt. Durch die sprechende Geste der bisher verborgenen Gestalt wurde nun die innere Beziehung der beiden gegenüberstehenden Gruppen geklärt.

*Der Barlach-Fries* wurde im Auftrage des Künstlers von Gerhard Marcks vollendet. Es fehlen jedoch 6000 DM, damit die Figuren gegossen und gebrannt werden können. Professor Heise schlug eine Sammlung in Lübeck vor, um die Summe aufzubringen.

*Im Museum der Stadt Ulm* folgte der etappenweisen Wiedereröffnung der Sammlung der Gotik, der Stadtbild- und Zunftabteilung nun die Eröffnung folgender Abteilungen: das Patrizierhaus der Kiechel im Renaissancestil, die Barockabteilung, Wohnkultur des Biedermaier, Bilder oberschwäbischer Romantiker und die moderne Galerie. Damit sind erstmals seit 1940 wieder alle wesentlichen Abteilungen des Museums der Öffentlichkeit zugänglich.

## IN MEMORIAM MARTEL SCHWICHTENBERG

Am 31. Juli 1945 starb die Malerin Martel Schwichtenberg einsam in einem Arzthause des Schwarzwaldstädtchens Sulzburg in Baden kurz nach Vollendung ihres 49. Lebensjahres. Damit endete das Leben einer Frau, die zu den interessantesten Erscheinungen unter den schaffenden Künstlerinnen der letzten 30 Jahre zu rechnen ist. Ihr malerisches und graphisches Werk ist es wert, der Vergessenheit entrissen zu werden. Wer Martel Schwichtenberg begegnete, verfiel dem Zauber ihrer eigenwilligen Persönlichkeit.

Martel Schwichtenberg wurde am 5. Juni 1896 in Hannover geboren. Ihr Vater war kleiner Beamter, fortgelaufener Sohn eines pommerschen Bauern. Er stirbt bereits 1900 in ihrem fünften Lebensjahr. Um so inniger gestaltet sich Martels Zusammensein mit der Mutter, einer warmherzigen, klugen Frau, die längere Zeit als Apothekerin in Chikago USA gelebt hatte. Martel soll das Abitur machen, um Mathematik zu studieren, aber frühzeitig bricht in ihr der Trieb zum Malen und Zeichnen durch. Aus ihrem 15. Lebensjahr ist ein Ölbild — ihre Großmutter darstellend — erhalten, das bereits ihre große Begabung ahnen läßt.

Nach privatem Malunterricht bei Prof. Jordan in Hannover beginnt 1914 das ernsthafte Studium an der Kunstschule von Kunowsky in Düsseldorf. „Mathematik des Aufbaus eines Bildes", „Beziehung des negativen Ornaments", „Spinnennetze verbinden Ecken", „Auswendiglernen von Formen und Farben", lauten die Schlagzeilen dieser Lernperiode. Später arbeitet sie in der Kunstgewerbeschule. Im eigenen Atelier entstehen die ersten Bilder — futuristische Farbkompositionen — sowie die Holzschnittmappe „Zinnober". Sie beteiligt sich an Ausstellungen, 1915 in Hagen in Westfalen, 1916 im Folkwangmuseum. Sie trifft Carl Ernst Osthaus, van de Velde, Christian Rohlfs, Milly Steger. 1917 beginnt ihre Arbeit gemeinsam mit B. Hoetger in Bahlsens Keksfabrik. 1918 entstehen dort große Wandbilder im Musterladen und im Treppenhaus der Fabrik. Die Verbindung zu Bahlsen sollte ihr ganzes Leben halten. Unzählige Entwürfe für Kekspackungen und Reklamen entstammen ihrer Hand.

Die Sommer 1918 und 1919 verbringt Martel Schwichtenberg in Worpswede zusammen mit Upphoffs, Vogeler, Hirsch, Prof. Biermann. Einflüsse dieser Jahre sind noch in dem großen Mohnbild 1922 zu erkennen. Im Jahre 1920 siedelt sie nach Berlin über. Dort arbeitet sie in ihrem Atelier in der Sybelstraße und genießt das Leben in vollen Zügen: Feste, Foxtrott, Nachtklubs. Sie kommt zusammen mit Ernst Oppler, Joh. R. Becher, Theodor Däubler und besonders mit W. R. Valentiner.

1920 heiratet sie den Maler Huth, eine Verbindung von kurzer Dauer. Die kommenden Jahre sehen sie in ständiger Flucht aus der Ehe und aus Berlin. Die Sommer 1921 und 1922 führen sie an die Ostseeküste nach Pommern. Ihr Schaffen dieser Jahre — Ölbilder, Aquarelle und Graphik — wird stark beeinflußt von Modersohn und Schmidt-Rottluff. In den Wintern in Berlin begegnet sie Max Pechder Form. In Afrika schließt sie Freundschaft mit Rex stein, Nolde, Müller, Belling, Archipenko, Kaus, Kersch-

baumer, Radziwill. Seit 1921 beteiligt sie sich ständig an Ausstellungen in Berlin bei Cassierer, Moeller, den Jurifreien und der Sezession.

Das Jahr 1923 bringt den ersten Umschwung im eigenen Schaffen unter dem Eindruck einer Reise nach Italien zusammen mit W. R. Valentiner und seiner Frau. Die Bilder, die nach dieser Reise entstehen, befinden sich zum größten Teil in Amerika im Besitz von Valentiner.
1924 ist Martel Schwichtenberg in Paris als Schülerin von Kißling. Die Bilder aus dieser Zeit beurteilt sie selbst als „schlechten Naturalismus".

1927—28 findet sie den Stil, der sie bekanntgemacht hat. Es entstehen die Bilder in Spachteltechnik mit leuchtenden oder delikat abgestimmten Farben, vorwiegend Porträits, Blumenstücke und Stilleben. „Ihre Bilder sind ohne Schatten, denn Schatten sind nur eine zufällige, äußere Erscheinung am Gesicht des Menschen", schreibt Margaret Goldsmith, London. Es beginnt eine gute Zeit für sie mit interessanten Menschen: Tilla Durieux, Margot Lion, Nell Walden, F. W. Goldschmidt, Gerd Frankfurter — und mit vielen Reisen nach Dänemark, Italien, Frankreich, Spanien und Nordafrika. Sie hat ein hellblaues Auto mit 80 PS und ein Haus im Grunewald, das sie bezaubernd ausmalt. Sie arbeitet für die Bauhütte, Malerhütte und Arbeiterbank. 1930 und 1931 hat sie vielbesprochene Ausstellungen bei Flechtheim in Berlin. Martel Schwichtenberg steht auf der Höhe ihres Schaffens und Lebens.

Das Jahr 1932 verbringt sie in St. Tropez (Südfrankreich) und trifft dort Kurt Wolff, Hasenclever, Schickele, die Colette. Sie verkauft ihr Haus in Berlin, wandert im Januar 1933 nach Italien aus und fährt im April weiter nach Südafrika.

Die Jahre in Afrika bis 1939 zählen zu den glücklichsten ihres Lebens. Sie eröffnet zunächst eine Töpferei in Johannesburg, um ihren Unterhalt zu verdienen. Johannesburg wird ihr Wohnsitz, wenn sie nicht gerade auf Reisen rund um Afrika ist. Reisen spielen in Martels Leben eine zentrale Rolle und sind symbolisch für ihre Kunst in ihrem fortwährendem Suchen nach Neuem und Wandeln Gubb und Everill Hodgson. 1935 trifft sie in Laurenco Marques Johann Berninger, ihren letzten „großen, guten Freund". In Johannesburg malt sie 1937 Wandbilder für das Broadcasting-House und für verschiedene Bazars. Es entstehen zahlreiche Aquarelle in Natal und in Ostafrika. 1938 trifft sie der schwerste Schlag ihres Lebens: Feuer vernichtet ihre Wohnung in Johannesburg und fast alle Aquarelle von 1923 bis 1938, besonders die sehr reizvollen afrikanischen Aquarelle. Mit Mühe rettet sie das nackte Leben, um wieder einmal von vorne zu beginnen. Im Jahre 1939 fährt Martel nach New York auf Einladung von Valentiners und verbringt anschließend noch einige Wochen in Connecticut. Rückkehr nach Afrika im April 1939. Persönliche Dinge zwingen sie im Sommer 1939 zu einer Reise nach Deutschland, wo sie vom Krieg überrascht wird. Im ersten Kriegswinter in Berlin schreibt sie sich ihre Sehnsucht nach Afrika in einem kleinen Büchlein von der Seele: „Whisky und Sterne, afrikanische Skizzen" und betäubt sich mit Cognac, von dem sie unheimlich viel verträgt. Sie schreibt selber über die letzten Jahre: „Winter 1939 in Berlin, grauenhaft. 1940 Sanatorium Glotterbad, fange langsam an zu arbeiten und versuche zu vergessen. Johannes Berninger ist gestorben. Als einziger guter Stern steht neben mir Eva Klinger, die alte Freundin Valentiners . . . 1941 Winter in Badenweiler, Schneelandschaften, Öl. 1942 Frühjahr Meierhof in Laufen, Gräfin Zeppelin. Afrika ist nicht vergessen, aber es tut alles nicht mehr so weh. Frau Tine Rose hilft, den Alltag erträglich zu gestalten. Es gibt so viele Blumen und keine Menschen, das geht auch. 1943 verzweifelte Krisis. 1944 großer Durchbruch zu dem erwünschten Schaffen: Landschaften und Blumenbilder. Neues Druckverfahren."
Mitten aus diesem Schaffen wird Martel Schwichtenberg am 31. Juli 1945 durch den Tod abberufen, viel zu früh für ihr Werk. Nach unerhörtem Ringen hat sie in ihren späten Graphiken neue Ausdrucksmöglichkeiten gefunden. Geheimnisvoll und hintergründig sind diese Landschaften und Figuren, gleichzeitig von einer wunderbaren Transparenz, die den farbenfrohen und formvollendeten Bildern ihrer Lebensmitte fehlt. *Dr. Heinz Klinger*

*Schluß des Aufsatzes: G. Poensgen, Holland*

an einem großen Zelt vorbeigetragen, in dem unter allerhand scherzhaften Andeutungen eine öffentliche Hochzeitslotterie stattfindet. Die den gekrönten Bräuten jeweils voranschreitenden jungen Ehemänner sind porträtähnlich wiedergegeben und schreiten würdevoll zwischen kläffenden Hunden und randalierender Jugend einher. Unter den offiziellen Vertretern, die sie ehrfürchtig begrüßen, hat sich auch Adriaen van de Venne selbst am linken Bildrand dargestellt. „Elck moet syn deel hebben." Jedes muß sein Teil haben, steht auf einem Spruchband unter der Szene, und in der Tat geht es da recht lustig und demokratisch zu. Man treibt seine Späße mit den Neuvermählten, man trägt ihnen ein altes Weib voraus, vor dem ein Greis mit Grausen zu blumenstreuenden kleinen Liebesgöttern in die Luft hinaufblickt, und man nimmt im lauten Trubel des Vorgangs keineswegs besondere Rücksicht auf die aristokratischen Nerven seiner Urheber. Sie beherrschen zwar motivisch die Szene, haben aber weiter keinen Einfluß auf deren Verlauf. Das Volk nahm die fürstliche Hochzeitsfeier lediglich zum Anlaß, urwüchsigen Instinkten auf seine Weise Spielraum zu geben. Es weht uns ein Hauch vom Geiste des alten Pieter Brueghel aus diesem Bild entgegen und mit ihm von der Tiefgründigkeit des Wissens um Menschliches, das allen Werken des genialen Stammvaters niederländischer Malerei zugrunde liegt. Die heutige Welt wäre vielleicht in der Überwindung mancher akuten Schwierigkeit schon erheblich weiter, wenn sie es wieder verstünde, mit so viel Grazie und Takt elementare Wahrheiten zum Ausdruck zu bringen, wie es hier geschah. Ich wurde sehr aufgeräumt, als jenes einzigartige Dokument holländischer Mentalität, verstaubt aus seiner bombensicheren Kellerhaft, vor mir erschien. Ich schöpfte neue Hoffnung für die Zukunft und fühlte mich angesichts des vergnügten Jahrmarktsgetriebes, das hier die Folie gesunder Lebensweisheit abgibt, zugleich in die Ferienerlebnisse meiner Kindheit zurückversetzt.

